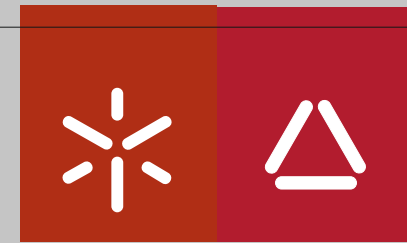




**AQUI É O MUNDO**  
Teatro e Técnicas de Expressão

José Miguel Braga Figueira de Sousa



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais





**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

José Miguel Braga Figueira de Sousa

**AQUI É O MUNDO**  
**Teatro e Técnicas de Expressão**

Tese de Doutoramento  
Doutoramento em Ciências da Comunicação  
Especialidade de Teoria da Cultura

Trabalho realizado sob a orientação do  
**Professor Doutor Moisés de Lemos Martins**  
e do  
**Professor Doutor Manuel Joaquim da Silva Pinto**

## DECLARAÇÃO

Nome: José Miguel Braga Figueira de Sousa

Endereço Electrónico: setesopas@gmail.com

Telefone: 253251791

Título da Dissertação de Doutoramento:

AQUI É O MUNDO – Teatro e Técnicas de Expressão

Orientadores:

Professor Doutor Moisés de Lemos Martins

Professor Doutor Manuel Joaquim da Silva Pinto

Ano de Conclusão: 2012

Ramo do Doutoramento:

Ciências da Comunicação, Teoria da Cultura

É autorizada a reprodução parcial desta tese apenas para efeitos de investigação, mediante declaração escrita do interessado, que a tal se compromete. Autoriza-se a sua reprodução integral pelo *Repositorium* da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 30/05/2012

José Miguel Braga Figueira de Sousa

## AGRADECIMENTO

Seria longa a lista dos agradecimentos e a sua elaboração obrigar-me-ia a referir extensamente a família, os alunos e os actores, bem como os amigos das primeiras aventuras no teatro... Seria ainda levado a recuar cerca de quinze anos para me lembrar dos tempos que vivi em França e dos muitos amigos da *Belle Époque* dos passeios, do debate e do estudo... De momento, entendo que o mais importante é dizer que durante todos estes anos pude trabalhar livremente no ICS, no Departamento de Ciências da Comunicação da UM. Obrigado a todos e aos professores Moisés Martins e Manuel Pinto por me terem dado esta possibilidade de escrever sobre o teatro. Obrigado aos que me acolheram no princípio, o professor Aníbal Alves, a professora Helena Gonçalves e a Dona Maria da Glória; obrigado ao Luís Santos e à Helena Sousa pelo que são para mim no seu modo de bons amigos e gente *valerosa*. Aos colegas vizinhos “que de um e de outro [lado] derivad[o]s se acrescentaram em grande e largo rio”, agradeço também. Obrigado à Alexandra Dias, um anjo, e aos trabalhadores. Obrigado ao Amadeu Santos pela amizade nas boas conversas e aos amigos da ESAS e aos *Fora d’Horas*, bem como ao PIF’H. Obrigado ao Alexandre Fernandes, que muito bem sabe como se fazem os livros. À minha mãe, claro, e aos meus irmãos. Agradeço à memória do meu pai. À Alexandra e à Ana Luísa, então nem se fala.

Para a Bernardette Capelo Pereira

Este estudo chamado *Aqui é o Mundo*.

## RESUMO

A primeira parte do nosso exercício escrito é uma *viagem* na sala de aula. A experiência como matéria, a observação conduzindo a acção e a teoria como iluminação; a reflexão sobre a cadeira de “Técnicas de Expressão” começou em fins da década de noventa e prosseguiu até hoje. No espaço universitário discutimos o *Teatro sob dois aspectos*: A aula como espaço de representação e a teoria teatral como síntese operada a partir da experiência do actor. As questões relativas a dramaturgia e história ou cultura teatral aparecem no nosso programa, como inerência do contexto. Estuda-se nesta primeira parte o anfiteatro, o coro e depois o actor.

A aprendizagem das regras mínimas de elocução e de movimentação em palco obriga os actores a discutir o sujeito. A representação suporta a aparição de múltiplos desvios normativos, cisões e fragmentação do eu. O actor tem um comportamento contrário à história e por isso as suas acções são uma carga ou potência de futuro. O actor é projectivo e apresenta-se por momentos em face do devir. As aporias permitirão duvidar da possibilidade da tese. Como se pode provar aquilo que não se pode explicar completamente? A arte do actor realiza-se em movimento e produz assombrações de linguagem. O actor dissimula-se pelo exercício e deixa ficar restos da simulação, uma curta memória, gratuita e efémera, aquela que desaparece naturalmente entre os elementos. O actor como matemática invisível, a projecção de cosmos na representação. A arte do teatro não pode ser totalmente compreensível, mas podemos confirmar que é um poderoso meio de investigação das coisas humanas. O teatro é uma potência explosiva do ser mundo e da intensidade da existência. Nesse sentido o teatro é a vida.

A terceira parte do nosso trabalho é dedicada ao processo de orquestração que conduz à *fabricação* do objecto teatral. Antes de mais pretendemos distinguir, naquilo que é distinguível, teatro e performance. Depois consideramos a arte do teatro para comprovar a sua vitalidade de arte viva e do directo, arte partilhada e oferecida. Nesse sentido, concluímos não haver qualquer possibilidade de decretar o *pós-teatro*, porquanto o teatro existe no homem como resultado de uma herança que se projecta no espaço-tempo através das linguagens e que só pode fazê-lo em directo. O actor é um especialista das linguagens e demonstra, pela sua vida de criador, que para haver teatro lhe basta o seu corpo pensativo para se instalar num sítio subitamente

transformado – *o espaço vazio*. A iminência do público actifica o actor. Por outro lado, observamos também o modo como hoje se vive e resolvemos interrogar-nos sobre a tragédia. Não nos parece certo que a tragédia se tenha extinguido, de modo a poder ser considerada um género defunto. Aconselha-nos a prudência que demos algum espaço e atenção a estas dúvidas. A tragédia será ainda a esperança de um grande acontecimento redentor e provavelmente o signo de superação de uma pós-modernidade que tem vindo a comprometer a sobrevivência do *homo sapiens sapiens* por decreto de fundação de um novo paradigma para a civilização? A nova coroa de glória é agora o nome financeiro e a tutela burocrática, suportados pelo absolutismo electrónico e digital. O teatro contraria esta ordem porque é de sua natureza não poder existir sem liberdade. Na tragédia grega, a *polis* faz parte do projecto artístico. O teatro só existe como arte e, nesse sentido, o *Teatro do Aborrecimento Mortal* discutido por Peter Brook é um conceito intemporal que revela uma constante do comportamento universal dos criadores que ameaça a arte e a sua vocação comunitária. A criação da obra de arte teatral é resultado de uma vitória difícil contra uma série de adversidades. Algumas são naturais (a entropia, a indisciplina, o alheamento); outras aparecem e desaparecem de acordo com as épocas (as variações na relação com o estado, a crise económica, o lugar do teatro no sistema de ensino).

Quisemos escrever esta tese com liberdade e por isso nos responsabilizamos pela escrita. No teatro andamos sempre perto do nascimento de coisas que desaparecem. O intervalo de tempo entre uma coisa e outra permite o acesso à coisa viva, o espectáculo. O literário instalado no reino da ciência dissemina-se e essa é porventura a breve glória de uma escrita que se destina a inscrever-se no jogo teatral. Nesse sentido, o literário aproxima nas suas divagações os instantes de celebração da ciência. As descobertas do teatro coincidem com experiências que desapareceram e que só podem ser repetidas ou enunciadas se para tal houver “engenho e arte”. Será esse o papel do poético, uma potência de perscrutação, como um abrir de espaços sobre a realidade. Deste modo a palavra poética se dispõe a acompanhar a movimentação geral dos actores.



## ABSTRACT

The first part of our dissertation is a *journey* inside the classroom. Experience as subject matter, theory as a beacon, and observation leading to action; a ongoing process of reflection centered on '*Técnicas de Expressão*' which lasted from the late 1990's until the present. In an academic environment we discussed Theatre from two distinct angles: the classroom as an acting space and theatrical theory as a synthesis of the actor's experiences. Questions pertaining to dramaturgy and theatrical history and/or culture are presented as contextual pieces of this program. In this first part we study the amphitheater, the chorus, and then the actor.

Learning the basic rules of speech and movement on stage requires the actors to discuss the subject. Acting promotes the appearance of multiple normative biases, divisions, and fragmentation of the Self. The actor behaves in opposition to the story and his actions carry the future. The actor is projective and sometimes faces what is yet to come. Hesitations will promote questionings on the possibility of a thesis itself. How is it possible to prove what cannot be sufficiently explained? The actor's art takes place in this flux and produces language hauntings. The actor disguises himself through the exercise yet he leaves remnants of such a simulation in the form of gratuitous, ephemeral, short memory bursts, which will naturally vanish among the elements. The actor as invisible mathematics, as a projection of the cosmos in acting. The art of the Theatre may not be comprehended in its totality but still we can present it as a powerful research method to cast an eye into human things. Theatre is an explosive power of being and of existence.

The third part of our work focuses on the orchestration process, which leads to the fabrication of the theatrical object. First and foremost we intend to distinguish, whenever possible, between theater and performance. We then consider the art of theater as a vibrant living art, to be both offered and shared. As such, we espouse the notion that post-theatre cannot be decreed given that theatre exists in men as a result of a language based inheritance which comes into being as a live performance. The actor is a specialist of languages, a self-contained creative vessel able to set its body in a suddenly transformed location – the *empty space*. The public's imminence actifies the actor. On a different dimension we have observed present day living and we have

reflected on the notion of tragedy. We do not believe tragedy to be a defunct genre and we cautiously discuss the subject. Can tragedy be observed as the expression of hope in a redemptive event and as the sign of overcoming a post-modernity, which compromises the survival of *Homo sapiens sapiens* via the promotion of a new civilizational paradigm? The new crowning glory now being financial prowess and bureaucratic tutelage built on a foundation of electronic and digital absolutism. Theatre runs against this order of things because its existence depends on liberty alone. In Greek tragedies the polis is an integral part of the artistic project. Theatre only exists as art and as such the *Mortal Boredom Theatre* as presented by Peter Brook remains ever present as a warning sign to creators on the permanent threat to itself and its communitarian vocation. The creation of a theatrical work of art is the result of a struggle against a series of adversities. Some of them are natural (entropy, lack of discipline, aloofness) whilst others come and go according to the seasons (variations in the relations with the State, the economic crisis, theatre's place in the Education system).

This thesis was written as a deliberate exercise in freedom and for that we take responsibility. In theatre we are always close to the birth of things that disappear. That elusive interval grants us unique access to the performance as a living creature. The academically formatted literary disseminates and that becomes the brief glory of a writing exercise never afar from the theatrical play. In its wanderings the literary approaches science's celebration moments. Theatre's discoveries coincide with vanished experiences to be repeated or enunciated only if in the presence of sufficient 'art and craft'. That is the territory of the poetic, which opens up observation spaces in reality. The poetic word hence accompanies the general movement of actors.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	11
<b>1ª Parte Da Probabilidade da Comunicação</b>	31
1- No <i>Campus</i>	33
2- Técnica e Expressão	40
3- Antes de Começar	46
4- O Mestre	54
5- Anfiteatro	60
6- <i>A Câmara Clara</i>	64
7- Encantamento	69
8- <i>Uma Pequenina Luz</i>	77
9- Paradoxo	82
10- Leitura	87
11- Vozes	96
12- No Palco	102
13- Ensaaios	115
<b>2ª Parte Aporias</b>	133
1- O Drama	135
2- Escrita	145
3- Fenómeno	160
4- A História	170
5- O Actor	184
6- <i>O Espaço Vazio</i>	198
7- Este Silêncio	207
<b>3ª Parte A Orquestração Eufórica</b>	211
I - Sob o signo de Benjamin	
1- Aura	213
2- Indústria	222
3- O desastre	232
4- <i>Fim de Festa</i>	243
II - Performance	
1- Iniciação	247
2- No <i>Salão</i>	250
3- <i>Quadrado Negro</i>	258
4- A Revelação	260
5- <i>Patafísica</i>	262
6- <i>Spectaculum</i>	266
7- Teoria & Prática	270
8- A Viagem	276

### III - Teatro

1- Nascimento	303
2- <i>Bharata</i>	307
3- Ciência	310
4- A Máscara	314
5- Energia	317
6- Desconstrução	325
7- Artaud	329
8- Encenação	333
9- <i>Teatro Épico</i>	337
10- O Conflito	339
11- <i>O Aborrecimento Mortal</i>	343
12- O Público	345

### IV -Tragédia

1- Ésquilo	351
2- <i>A Tempestade</i>	360
3- Nietzsche	367
4- <i>Gesamtkunstwerk</i>	374

<b>Conclusão</b>	385
------------------	-----

Bibliografia	395
--------------	-----

## INTRODUÇÃO

## AQUI

Aqui – significa aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta do que ali.

Aqui – significa esta mão que a ajuda a sê-lo.

Aqui – significa aquele barco em que subi a corrente de areia:  
amarrado

repousa no sono que espalhaste.

Aqui – significa um homem que conheço:

a sua fonte é branca

como o fogo que apagou.

Atirou-me o copo à cabeça

e veio,

passado um ano,

beijar a cicatriz.

Deitou a maldição e a bênção

e desde aí nunca mais falou.

Aqui – significa esta cidade,  
governada por ti e pela nuvem,  
a partir das suas noites.

Paul Celan, *Sete rosas mais tarde*

No momento em que escrevemos sobre “Teatro e Técnicas de Expressão” procuramos uma ordem suficiente de razões para acalmar as dúvidas ou o drama que também nos assaltam. Por outras palavras: a demanda resulta de uma vontade de esclarecer uma determinada matéria através de um conjunto de proposições destinadas ao entendimento, embora sabendo que este não opera só por conceitos, pois cabe-lhe combinar-se com sensações: “Se é verdadeira a teoria que diz que a sensação não se aloja na cabeça, que sentimos uma janela, uma nuvem, uma árvore, não no cérebro, mas antes no lugar onde as vemos, então também ao olhar para a amada estamos fora de nós” (Benjamin, 2004: p. 16). A percepção, por sua vez, estabelece laços com os objectos e opera durante um certo período de tempo, o que não constitui razão suficiente para a formação do sentido. Vemo-nos obrigados, por outro lado, a admitir determinadas relações de poder na escrita, as quais se estabelecem através de sistemas de atracção e de submissão a processos organizacionais e ao desenho funcional de uma arquitectura significativa que, em última análise, se projecta como desejo de comunicação; bem sabemos que as relações de poder estão sujeitas à sistematização da ordem e à expressão do seu desejo de eternidade: a perpetuidade exige também a metamorfose táctica, através da qual se procura aliciar os favores da história. Em suma, a configuração de um fantasma levar-nos-ia à formulação de uma hipóstase<sup>1</sup>, o que não vem facilitar o propósito de esclarecimento nem tão pouco desocultar aos olhos do leitor uma certa obscuridade. Estamos certos que assim será até ao fim e que o que vai seguir-se não pretende ser o relato de experiências ao fim do qual, por efeitos indiscerníveis de uma causa superior, se conclui que realizamos um percurso que se consumou numa descoberta... *Ecce homo!* Eis a solução e o resultado, a nossa escultura levantada ao tempo e à observação dos vindouros! Será mais prudente dizer, portanto, que somos apenas o homem presente durante algumas páginas, por uma vocação de ser gráfico. As dificuldades acompanham certamente o nosso exercício e as passagens hão-de constituir a prova de que um passo se deu, embora pouco se saiba do que virá a ser o texto durante a escrita e diante do que aparece por escrever. De momento, teremos um discurso muito admirado do autor, como se a pose do seu estilo lhe lembrasse uma sintaxe de jovens parágrafos e também ficaremos a saber que o seu propósito consiste em estudar os

---

<sup>1</sup> “Segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporalidade do pensamento humano” In Houaiss, *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2001.

acontecimentos no corpo do actor, porque aí se elabora o mais primitivo e o mais puro dos saberes: o *acto* pelo instinto de sobrevivência num espaço delimitado e, de certa maneira, fechado e depois o trabalho que irrompe das linguagens e por elas evolui como um efeito de movimento, com o poder de interrogar-se sobre as técnicas de que se serve. Durante o período de reflexão, observamos que o governo da técnica sempre exigiu do homem grandes esforços.

No estudo que vamos agora iniciar, procuramos outra vez a técnica em favor do homem (uma impossibilidade?) e admiramos a forma como as “Técnicas de Expressão” são tendencialmente conservadoras. A nossa disciplina contém um modo de nos interessarmos por um projecto académico com o objectivo de explicar as razões que nos levam a afirmar que “Aqui é o Mundo”. A frase apareceu pela primeira vez num ensaio; nessa experiência teatral não estava presente o público e por isso não se tratava de espectáculo. Era apenas um ensaio, o encher de forma, por assim dizer. Dizíamos, então, que o teatro tem o sentido de uma instauração, o de um ponto sempre mais adiante, um acrescento. “Aqui é o Mundo e é bom que se faça luz pelo caminho”, repete-se. O actor é a comunicação ou a partilha de ser activo na construção de mundos que vivem em contacto com alguma coisa e constituem um só mundo. A linguagem do teatro tende para uma unidade que deflagra constantemente e reaparece transformada em matéria de outras unidades. Há vazios nos espaços discursivos e “todo o homem ocupa um espaço vazio (...) / puro teatro, permanentemente ligado com o vazio”<sup>2</sup>.

Consideramos que a obra teatral merece ser esclarecida com a cumplicidade dos estudos porque é possível, pensamos nós, escrever um modo de vida no texto onde os *filósofos*, nas suas citações, assistem o nosso problema. O texto é um campo de revisões que nasce, por exemplo, na Grécia Antiga e evolui até ao tempo das revoluções e por isso, durante as leituras, aparecem algumas frases fundamentais a caminho do teatro e da filosofia, do *melhor dos mundos possíveis* (Liebniz) e do *eu que é um outro* (Rimbaud). A memória vive de uma esperança de duração, uma espécie de leitura de um *livro por vir*. Mesmo assim evite-se, por excesso de liberalidade, o sinal que possa dissociar os ditos do autor, em nome do pragmatismo

---

<sup>2</sup> “Todo o homem ocupa um espaço vazio, ainda que seja apenas por um instante” Elias Canetti, *Auto-de-Fé*, Trad. de Luís de Almeida Campos, Ed. Cavalo de ferro, 2011, p.148.

“Diz que aprendeu tudo isso no teatro de Oklahoma, aquele teatro cujo palco comunicava, segundo ela, directamente com o vazio (...) E por isso a vida aí – estive uma vez em Chicago – para ela é puro teatro, permanentemente ligado com o vazio” Enrique Vila-Matas, *Dublínescas*, Trad de Jorge Fallorca, Ed. Teorema, 2011, p. 45.



ou de uma concessão às imposições do hipertexto. Se o exemplo do filósofo nos ocorre para sugerir o complexo de razões que está na origem de alguém manifestar determinado interesse por uma coisa, ao intentarmos algum esclarecimento teremos a sorte de ler o que dizem os textos, o grande texto do mundo, o paradigma de Borges, se preferirmos. Durante a aparição do pensamento e dos seus autores, manifesta-se também a história no interior do pensamento e então o lugar ilumina-se por via de um empreendimento. Procuramos uma disciplina para esse pensamento, sob condição de podermos andar por todo o lado, embora sem o peso de uma carga excessiva. O acontecimento que julgamos observar na aula lembra a alegoria da saída da sombra para a luz: O advérbio “Aqui” pode querer denotar a evidência linguística de uma confirmação por nele se identificar o sabor de uma percepção assimilada e satisfeita na sua *energéia*<sup>3</sup>; ao mesmo tempo, é de um pobre lugar que se trata, um canal, um feixe: “Aqui é o mundo” e o mundo tem os seus caminhos. Multiplicam-se até à morte estas palavras. Em todos os lugares é o mundo e talvez não haja mais por onde procurar. A natureza das evidências processa-se, no entanto, através da acção de trabalho (*actio*). Nesta oficina, a acção do actor é um movimento liberto da gramática, que se actifica e que, ao fazer-se, produz vibrações do *logos* e plastifica-se. O actor aparece no espaço como matéria cromática, desenho do corpo e música.

A poesia também nasce do espírito da música, diríamos, se nos fosse permitido associar à verificação o maravilhoso poema de Nietzsche<sup>4</sup>. Quando *acreditamos numa coisa é porque ela existe*<sup>5</sup> mas, no nosso caso, afirmar o mundo significa admitir o teatro como um modo de nos sentarmos nele, como um lugar de observação do pensamento e do conflito. Observa-se o plasma sob os efeitos da luz e diz-se “Aqui é o mundo”. Mas quem fala, então? Talvez a personagem, pois é mais seguro que assim seja. Tão grave responsabilidade não deve assacar-se, no entanto, a um sujeito que não esteja em condições de saber muito bem até onde vai a sua autonomia. Só o actor se concede a liberdade de navegar o espaço até ser livre de interrogar

---

<sup>3</sup> “gr. *enérgeia*, as 'força em ação', der. de *energês*, por sua vez formado do gr. *en-* 'em, dentro' + *érgon*, ou 'trabalho, obra, ação', através do lat. *energía*, ae 'id.' e prov. difundido pelo fr. *énergie*, acp. do termo em fis foi criado para o ing. *energy* em 1807 por T. Young; ver *-erg-* “in Houaiss, Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, 2001.

<sup>4</sup> (*Origem da Tragédia* : 2002)

<sup>5</sup> Neste passo recordamos um encontro impressionante, animado pelo filósofo Fernando Gil, na *École des Hautes Études*, em Paris. Nessa memorável sessão, participava como convidada Margarida Vieira Mendes, que havia publicado um notável livro sobre o barroco e a oratória na obra do Padre António Vieira.

os deuses, embora o faça por um modo de dispersão ou por um empreendimento – *As naus de Argos* e as outras naus que seguiram.

Aqui chegados, é nosso desejo dedicar este trabalho ao estudo do *espaço vazio* e seja esta a matéria que andaremos a estudar por intermédio da invenção de Peter Brook. Ao fazê-lo, também pretendemos contrariar a ideia de que estamos a assistir a uma mudança de paradigma dos estudos teatrais, que se consistiu, *grosso modo*, na abolição das categorias de actor-espectador no seu relacionamento espacial. Para o *pós-teatro* é possível dissociá-los e a tecnologia informática proporciona a realização desse projecto ou desse projecto de poder. Do nosso ponto de vista, essa legitimidade não assiste a arte do teatro, mesmo se corremos o risco de correr por um ideal desfeito ou por um falanstério. A este propósito, convém lembrar que este também é “o século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas”, como escreveu Almada-Negreiros.

Nós somos o agente, o que age caindo no aqui, na circunstância da presença combinada. Nós somos o assunto a tratar no lugar onde. O verbo não exclui qualquer dúvida. O lugar onde se está, o aqui do teatro, é uma coisa por dentro e o mundo em estudo é essencialmente essa coisa vista de fora. A aparente ambiguidade da nossa condição, dirá o mestre, faz pensar na necessidade de uma invenção perceptiva que reúna e sintetize disposições psicossomáticas complexas; estas, por sua vez, recuperam partes do imaginário e por vezes, esparsamente, impulsos decorrentes de códigos que se dispersam das metalinguagens. Por outro lado, o *espaço vazio* é, do ponto de vista da percepção, resultado de um labor de composição, espécie de coisa unificada ou de *cosmos*. O actor, para constituir-se em *problema*, deixar-se-á invadir ou contaminar pelo sistema de correspondências e então sujeita-se à experiência e às variações da relação conceptual. Mas o objecto também se modifica ou se mostra por meio da percepção e esta muda-se por uma articulação do espectro sensitivo, por um lado, e do imaginário e da conceptualidade, por outro. Os objectos assim estudados são agora um desígnio de escrita, um certo modo de fazer que difere daquele que o actor realiza; mas ambos se inscrevem num determinado *espaço vazio* e, nesse sentido, constituem inscrições, acrescentos ao mundo realizados por intermédio de uma matéria gravítica e insone – um modo desalmado de pulsão, como um diagrama de exuberância vital. O que se lê e dá a ver é o modo como as coisas se combinam e se mostram: a passagem no palco e a respiração, o pensamento e o público. O

actor é um ser reflexivo quando, no *espaço vazio*, se evidenciam a cor de uma respiração e o ritual de um desenho. Por vezes o cântico é suficiente para abrir o caminho à ascensão e a sua leveza acrescenta-se nas sensações, como a fluidez de uma passagem no signo obscuro. Em volta da música a redenção parece o arco desenhado no silêncio e a lira a transformação de todas as tensões em sequência, como um tempo a fazer-se de combinações. Talvez por isso, a leveza do nosso encargo nos salve ou pelo menos suavize a tentação do absurdo e do abismo.

Neste exercício a que agora se dá início, estudar-se-á o corpo com que se fazem os objectos teatrais e ao mesmo tempo procura-se por uma teoria que possa esclarecer algumas dessas acções. Observamos que a expressão não pode ser exclusivamente estudada do ponto de vista de uma antropologia teatral e que o seu estudo teórico, seja qual for a especialidade do ponto de vista, se confunde com a experimentação. No que a esta questão diz respeito, as leis e as regras são gerais e normalmente recusam a possibilidade de ocorrência de casos omissos. Não consideramos, portanto, que o nosso caso seja, por qualquer razão que se perceba, excepcional e deva, por isso, ser objecto de avisos e considerações prévias. Por outro lado, o contexto do nosso trabalho será, inevitavelmente, um assunto de narração, próximo da pulsão do acontecimento. A sua natureza releva, portanto, de uma matéria ainda incandescente e não propriamente de um corpo histórico submisso a um fundamento de estruturas e de variações de leitura que foram sendo feitas. No entanto, o texto (qualquer texto) é um corpo de arquitectura que se desloca no espaço-tempo, tanto como outra coisa qualquer e, nesse sentido, a civilização actual ainda não veio alterar, no fundamental, a *Relatividade de Einstein* ou a *Constante de Planck*. Mas, um pouco por todo o lado, as investigações e os estudos continuam e alguns processos de aprendizagem desenvolvem-se até um certo ponto de finalidade, um segmento de finitude apenas. O dever cumprido também é consequência de uma sorte que não deve nunca desprezar-se<sup>6</sup> e o estudo coloca-nos inevitavelmente perante a impossibilidade de colher o vasto

---

<sup>6</sup> Num dos mais belos romances da literatura europeia, Goethe escreve ao terminar *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*:

“Que não haja hesitação! Exclamou Frédéric. Dentro de dois dias podes estar pronto para partir. Que pensas disso, amigo? Prosseguiu ele virando-se para Wilhelm. Quando nos conhecemos, quando eu te pedia o belo ramo de flores, quem poderia imaginar que nunca receberias uma tal flor da minha mão?

- Não me lumbres esses tempos, neste momento de suprema felicidade.

- Não tenhas vergonha, não mais do que aquela que não se deve ter das suas origens. Eram bons tempos e quando olho para ti, fazes-me rir. Lembra-me Saul, filho de Cis, que partiu para procurar os jumentos de seu pai e que encontrou um reino.

mundo, ainda que se procure complexificar os exemplos e compor um saber com o objectivo de fabricar uma alegoria exemplar. Aqui, o contexto<sup>7</sup> releva de um exercício deíctico que sucede no *espaço vazio*, o lugar onde se procede à montagem de um cenário para a nossa contemporaneidade. Mas, como escreveu Shakespeare, “Quem pode ser sensato no assombro?”<sup>8</sup> e como pode o início de uma coisa experimentar-se no complexo de simulações de um dispositivo complexo? Dispostos, deste modo, a assistir ao pensamento, fazêmo-lo sob o aviso suspenso de um entimema<sup>9</sup>, que nos obriga a reler com urgência os clássicos para desse modo desentranhar o mito de *Diónisos*. Por seu lado, na demonstração de um pensamento artístico (*actio*), o actor estuda os segmentos da operação e a montagem do circuito, e ensaia variações sobre o modo como se relaciona com o imaginário e o espectro sensitivo.

O assunto das percepções e representações cabe ao exercício do espectáculo. O espectáculo verifica o mundo, é um trabalho destinado ao testemunho, um desígnio da génese. “Aqui é o mundo” e o mundo só existe sendo coisa feita ou a fazer-se. A acção consiste em precipitar a queda dos corpos para que eles possam elevar-se e promover desse modo a viagem entre a matéria e o delírio da atracção pelo ser suspenso. Por outro lado, prepara-se a comunicação e pondera-se a retórica para mostrar o que se estuda e o como se estuda; o que se lê e vê e sobretudo os modos como as coisas se combinam e se mostram; também as formas no palco e a respiração do actor, o seu pensamento público. Do outro lado do espelho está o cabotino e nessa lonjura de espaço projectivo estará também uma boa parte da história e da filosofia; numa dessas passagens se observará Eurípides e Sócrates e também Platão (Nietzsche: 2002).

---

- Eu não conheço o valor de um reino, retomou Wilhelm, mas sei que ganhei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por coisa nenhuma do mundo” *In Les années d'apprentissage de Willelm Meister*, Ed. Aubier Montaigne, Trad. de Jeanne Ancelot-Hustache, Paris, 1983, p. 531. Tradução nossa

<sup>7</sup> “Um dos aspectos mais perturbadores da vida intelectual do nosso tempo é a forma como tão profusamente se defende o irracionalismo e se consideram certas as doutrinas irracionaisistas. Uma das componentes do irracionalismo moderno é o relativismo (doutrina segundo a qual a verdade é relativa à nossa formação intelectual que, supostamente, determinará de algum modo o contexto dentro do qual somos capazes de pensar: a verdade mudaria assim de contexto para contexto) e, em particular, a doutrina da impossibilidade de um entendimento mútuo entre culturas, gerações ou períodos históricos diferentes – inclusive na ciência, na física” (Popper, *O Mito do Contexto*, pp. 67-68).

<sup>8</sup> Shakespeare, 2006: p. 56.

<sup>9</sup> “No aristotelismo, silogismo formado apenas em função do seu efeito retórico, carente de rigor formal, por elidir premissas consabidas, ou rigor teórico, por utilizar argumentos apenas prováveis; por extensão de sentido: silogismo em que falta ou está subentendida uma premissa, tal como ocorre com frequência no discurso quotidiano, que suprime as asserções pressupostas pelos interlocutores (...)” *in Houaiss, Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, 2001.*

A complexidade do mundo actual torna difícil ou mesmo impossível quer a análise quer a montagem de um sistema de amostragem. Permita-se-nos recorrer a uma metáfora barroca para abreviar. O polvo, “contra o qual têm suas queixas, e grandes, não menos que S. Bailio e S. Ambrósio”,<sup>10</sup> é a imagem de um invisível tentáculo, cujo corpo tem o poder de se esconder e de se moldar às cores e aos materiais de modo a não ser reconhecido. O polvo governa e as suas metástases espalharam-se por todo o organismo, de modo que a base de que partíamos para voarmos “longe destes miasmas mórbidos”, como disse Baudelaire, deixou de existir. Não estamos perante um só organismo complexo, motivado por dinâmicas, energia, capacidade de realização de trabalho, calor, variações e, finalmente, perda ou desordem. O sistema parece ter deixado de reproduzir-se segundo a ordem e a lógica que projectavam um ponto de repouso no sistema – os equilíbrios que configuravam a paisagem *Que não se muda já como soia* (Camões). Tudo tem um fim, é verdade, e a entropia<sup>11</sup> devolve-nos apenas o seu sentido etimológico. Por fim, o seu *ensimesmamento* não responde às necessidades da *anima* nem ao nosso desejo de humanidade.

Por ora, ainda não dissemos concretamente a que nos estamos a referir nem diremos também que imponderáveis se manifestam quando um estudioso, a coberto da noite da escrita,

---

<sup>10</sup> No Sermão de S. António escreve o Padre António Vieira a propósito do polvo: “O polvo com aquele seu capelo na cabeça, parece um monge; com aqueles seus raios estendidos, parece uma estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão. E debaixo dessa aparência tão modesta, ou desta hipocrisia tão santa, testemunham constantemente os dous grandes Doutores da Igreja latina, e grega, que o dito polvo é o maior traidor do mar. Consiste esta traição do polvo primeiramente em se vestir, ou pintar das mesmas cores de todas aquelas cores, a que está pegado. As cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia: as figuras que em Proteu são fábula, no polvo são verdade e artifício. Se está nos limos, faz-se verde; se está na areia, faz-se branco; se está no lodo faz-se pardo; e se está em alguma pedra, como mais ordinariamente costuma estar, faz-se da cor da mesma pedra. E daqui que sucede? Sucede, que o outro peixe inocente da traição, vai passando desacomatado, e o salteador que está de emboscada dentro do seu próprio engano, lança-lhe os braços de repente, e fá-lo prisioneiro. Fizera mais Judas?” *In Obras Completas do Padre António Vieira, Sermões* Prefaciados e revistos pelo Rev. Padre Gonçalo Alves, Vol. III, *Sermão de Santo António*, Lello & Irmão – Editores, Porto, 1993, pp. 279,280.

<sup>11</sup> “Se o acréscimo de entropia mede o acréscimo de *desordem* num sistema, um acréscimo de ordem corresponderá a uma diminuição da entropia, ou, como se prefere dizer, por vezes, a um enriquecimento em entropia negativa (ou «neguentropia»). No entanto, o grau de ordem de um sistema é definível numa outra linguagem: o da informação. A ordem de um sistema, nesta linguagem, é igual à quantidade de informação necessária à *descrição* desse sistema (...) No entanto, permanece legítimo considerar que um dos enunciados fundamentais da teoria da informação, a saber, que a transmissão de uma mensagem se acompanha necessariamente de uma certa dissipação da informação aí contida, é o equivalente, em informática, do segundo princípio em termodinâmica” (Monod, s/d: p. 174).

considera haver uma total independência entre o sujeito e o objecto pois que, para ele, o mundo pode ser representado porque é assimilável a uma emanção que se realiza na consciência, o tudo absorvido no *cogito*. O actor separa-se do autor e este compreende que é necessário ser-se muito poderoso para vencer as dificuldades de um exercício escrito e resistir ao estado de melancolia em que se afunda o ser estrutural perante os limites da expressão ao pretender, como diria Camões, “Estando em terra [chegar] ao céu voando”. A esperança consiste em acreditar que o trabalho especulativo actualiza esta dificuldade inserindo aquele que se debruça sobre o *problema* no vasto mundo de relações e de causalidade. Desse modo, talvez a sorte ou o acaso dessem origem à ciência, o lugar onde se isola um elemento, como na química, na mineralogia ou na botânica: Mas em filosofia essa empresa é quase sempre impossível. Para o filósofo, o fogo continua a perturbar os deuses e Prometeu é apenas o símbolo de uma promessa ou de uma viagem absolutamente essencial e económica. Para a realização desse feito, o professor pede aos seus alunos de História, de Filosofia ou de Português<sup>12</sup> para fazerem preceder determinados exercícios escritos de uma pequena introdução que contextue o assunto que pretendem tratar. No fundo, o que o mestre pede ao seu discípulo é o desenho de uma paisagem com sua *atmosfera*, de modo que a anotação dessa envolveria possa ajudar a compreender o ambiente em que tal facto, assunto e problema tomam forma. Por muito pequeno que seja o trabalho, a sua realização implica a mobilização de vastos conhecimentos, a organização e a hierarquização de determinadas matérias convocadas para o exercício, bem como a sua legitimação, o tratamento da informação, o apuro do estilo, nada enfim que a escolástica a seu tempo não tivesse praticado e que a retórica não houvesse anunciado. Por outro lado, a experiência do jovem aluno que se dispõe a conhecer o mundo também não se afasta muito das premissas que vieram orientar os sofistas e, séculos mais tarde, o escritor realista e o filósofo positivista. A verdade é que, ontem como hoje, o jovem discípulo vê-se na obrigação de analisar a realidade partindo do princípio de que ela pode ser entendida e de que as suas manifestações hão-de estar sujeitas à concordância dos especialistas na detecção das coisas que acontecem. Aliás, a *cartilha positivista* ensina que o mundo deve ser objecto de estudo e de apreensão global e que a literatura a desenvolver, de acordo com a especialidade em causa, deve fazer-se eco dessa pretensão a revelar a totalidade. A verdade é que dar a volta

---

<sup>12</sup> Poderíamos naturalmente alargar o leque a outras disciplinas ou âmbitos do saber, como a biologia, a física, a matemática ou o desenho e, mais recentemente, a informática. No entanto a realização de textos de tipo expositivo-argumentativo é mais comum nas áreas que habitualmente designamos como *Humanidades*.

ao mundo no espaço de algumas parágrafos só é possível nas *Viagens* de Garrett<sup>13</sup> ou no eco tardio do *Trivium* e do *Quadrivium*<sup>14</sup>. Consideremos também estudadas as regras de Augusto Comte<sup>15</sup>, depois de admitirmos a utilidade de um exercício sobre o *Mundo*. Nada mais auspicioso e redentor pois, como sabemos e muito bem observou Santo Alberto Magno, por muito longe que se chegue, “muito fica ainda por descobrir” (*sed plures restant adhuc inveniendae*). Sim, é necessário ser-se muito poderoso para vencer as dificuldades de um exercício escrito.

“Ao tratar dos tropos e das figuras (livros VIII a X), Quintiliano funda uma primeira teoria do “escrever”. O livro X é dirigido àquele que quer escrever. Como obter a “facilidade bem fundada” (*firma facilitas*), isto é, como vencer a esterilidade natural, o terror da página em branco (*facilitas*), e como, no entanto, dizer alguma coisa, não se deixar levar pela tagarelice, a verborreia, a logorreia (*firma*) ? Quintiliano esboça uma propedêutica do escritor: é necessário ler e escrever muito, imitar modelos (fazer pastiches), corrigir imenso, mas depois de ter deixado “repousar”, e saber terminar. Quintiliano nota que a mão é lenta, “pensamento” e escrita têm velocidades diferentes (é um problema surrealista: como obter uma escrita rápida... como ela própria?); ou, a lentidão da mão é benéfica: não é preciso ditar, a escrita deve continuar” (Barthes, 1987: p. 32).

Discute-se hoje a possibilidade do fim da ciência como ontem se fingiu acreditar que era credível o *fim da História* e a verdade é que estamos ainda longe de reunir a totalidade do saber que está contido naquilo a que chamamos realidade. O fim da ciência era a possibilidade da ressurreição humana nos termos de Asclépio, mas o fim da ciência traria consigo o fim do *religioso* e o fim, por conseguinte, do paradigma humano em que nos movemos. Sabemos no entanto que Zeus fulminou Asclépio com o seu raio após os protestos do deus dos infernos. Nem uma nem outra profecia deverão, pois, cumprir-se, como não se cumpriu um dito de Adorno transformado em vaticínio, que consistia em acreditar no fim da poesia depois de Auschwitz. Paul Celan morreu

---

<sup>13</sup> Almeida Garrett (1799-1854) escreve no início de *Viagens na Minha Terra*, *romance* editado em 1846: “Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quasi tão frio como São Petersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui escrevesse, ao menos ia até ao quintal.”

<sup>14</sup> As sete artes liberais ministradas nas universidades medievais agrupavam-se no *Trivium* e no *Quadrivium*. O *Trivium* constituía a 1ª parte e era formado por três disciplinas (gramática latina, lógica e retórica); o *Quadrivium* reunia os outros quatro ramos do saber orientados pela matemática (aritmética, geometria, música e astronomia).

<sup>15</sup> Augusto Comte (1798-1857) é o fundador do positivismo e o autor do *Catecismo Positivista*. A sua obra contribuiu para a formação do espírito sociológico que virá a desenvolver-se de forma significativa durante a segunda metade do século XIX. Para o positivismo, a realidade era entendível e analisável e, em consequência do entendimento das leis, seria possível actuar por intermédio da previsão. Desse modo, a ciência positiva contribuiria para alterar e melhorar a ordem do mundo. Auguste Comte acreditava na evolução da humanidade no sentido do progresso e nessa perspectiva se entenderá melhor a sua Lei dos Três Estados (teológico, metafísico e científico).

nas águas geladas do Sena – o *estígio lago*<sup>16</sup> que o absorveu. A sua obra poética procedeu a um exercício de descarnamento da expressão, levando a frágil luz da sua levíssima pulsão a escrever-se nas pedras, tal um pesadume ou uma acédia. Corria o ano de 1970, quando a poesia de Celan se acrescentou ao mundo, como se fosse um girassol carnívoro expulso de uma tela, uma energia sujeita a uma errância despropositada e sonâmbula. Afinal, o homem continuou a ser o factor essencial de criação artística nos palcos improvisados das cidades bombardeadas ou no canto de um instrumento abandonado. Em todos os lugares do mundo, apesar dos presságios e do comércio da expectativa, apesar do desconcerto e da sublevação dos sistemas orgânicos, com as suas árvores de pé. Apesar de tudo isso, do complexo de sistema, da manipulação da rede, do aproximar do sujeito à sujeição e da evidência ao desperdício, é ainda o homem que canta e evoca, o homem achado ou por achar, o corpo vivo a meio caminho de um auspício ou de uma redenção.

Olivier Messiaen compôs e interpretou, durante a sua prisão<sup>17</sup>, uma das mais importantes obras da Música de Câmara do século XX: *Quarteto para o Fim do Tempo*. Inspirado no *Apocalipse de São João* e tocado com o que havia no *Lager* gelado – um violoncelo com três cordas, um piano vertical em ruínas – o quarteto foi estreado em 1941, com o *apoio* de um oficial alemão, perante milhares de prisioneiros. Messiaen juntou-se ao violinista Jean le Boulaire, ao clarinetista Henri Akoka e a um violoncelista famoso no seu tempo, Étienne Pasquier. Muitos anos depois, Messiaen diria que foi o mais belo concerto da sua vida. No violoncelo possível, tocavam as cordas de um discurrir divino e matemático, como se os discursos se ausentassem do *judicioso*, do *deliberativo* e do *epidíctico*. A partir de então, o quarteto gera uma espécie de astronomia de signos, uma epopeia destinada a vencer o buraco negro ao encontrar as analogias na música que se ouve ao longo de uma gramática surpreendente. O *terror* em que vivemos pela linguagem apela a uma suspensão das idealidades e isso diminui o sujeito e confronta-o no espaço em que se perde a consciência das harmonias e dos paradigmas. Uma última evidência: o pós-modernismo como perda de *elocutio*. Mas ainda assim, o objectivo da nossa aula é o homem

---

<sup>16</sup> A ressonância dos versos de Camões obriga-nos a regressar à mitologia grega. O Estige era o rio dos sete mares parados, para onde as almas se dirigiam depois da morte, levadas na viagem pelo barqueiro Caronte.

<sup>17</sup> Olivier Messiaen foi feito prisioneiro em 1941 e internado num campo de concentração alemão, o Stalag VIII A, em Görlitz, na Silésia, actualmente uma região da Polónia.



ressuscitado, encadeado e respirado no seu próprio génio e por isso os sentidos são volumes de som:

“Chorai arcadas  
Do violoncelo!  
Convulsionadas,  
Pontes aladas  
De pesadelo...

De que esvoaçam,  
Brancos, os arcos...  
Por baixo passam,  
Se despedaçam,  
No rio, os barcos.

Fundas, soluçam  
Caudais de choro...  
Que ruínas (ouçam)!  
Se se debruçam,  
Que sorvedouro!...

Trémulos astros...  
Soidões lacustres...  
- Remos e mastros...  
E os alabastros  
Dos balaústres!

Urnas quebradas!  
Blocos de gelo...  
- Chorai arcadas,  
Despedaçadas,  
Do violoncelo.”<sup>18</sup>

### III

Durante séculos os propósitos do artista associaram-se à vontade de organizar os dados da percepção e do imaginário. A memória e o entendimento permitiriam fazer uma representação do mundo que, ligando o efeito à causa, se assemelhasse a ele na cor, na ténpera, nas envolvências, no ritmo, nos sentidos que acompanham os indivíduos e as multidões<sup>19</sup>. Sobre este assunto, também Pantagruel posto “Diante do túmulo de Godofredo dos Dentes Grandes” se haveria de interrogar:

---

<sup>18</sup> Camilo Pessanha in *Clepsidra*, Ed. Ática, Lisboa, 1973, p. 172.

<sup>19</sup> A este propósito leia-se o *ensaio* de Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira*. Propondo como estratégia discursiva um curioso diálogo entre Cyril e Vivian, Wilde discute uma das questões essenciais de todo o propósito estético: A Arte imita a natureza?

“Pantagruel estranhou que o avô torto tivesse sido pintado com um ar carrancudo, de mão raivosa no sabre. Quis saber a causa de tal expressão e os cónegos da abadia responderam-lhe que se tratava unicamente de uma liberdade artística, dado que pintores e poetas procedem a seu bel-prazer e não segundo a realidade das coisas” (Rabelais, s/d: p. 43-44).

Hoje sabemos que o nosso tempo perdeu a esperança de pintar os grandes frescos da vida social e as imensas paisagens do mundo, como fizeram Balzac e Zola em todas as literaturas e latitudes. No entanto, parece haver uma diferença entre os dois pois, como sabemos, discute-se fundamentalmente a arte a propósito de Balzac e Zola serve amiúde o exemplo de uma literatura no seu género político e convencionado pela História. Entre uma coisa e outra ainda hoje ouvimos as palavras de Oscar Wilde, que pagou com a pobreza e o ostracismo a coragem de ser moderno em tempos sombrios. Assim parecem ser os nossos, aliás.

“Enquanto método, o realismo é um completo falhanço, e as duas coisas que todos os artistas devem evitar são a modernidade formal e a modernidade temática” (Wilde, 2005: pp. 67-68).

Surgem então as dificuldades e algumas incertezas porque, no passo seguinte a esta observação, somos obrigados a pensar que o mundo não pode ser analisado nem dito como pretendia o biologismo literário de Taine ao classificar os factores exteriores que condicionam o indivíduo: *o meio, a raça e o momento histórico* (Malato: 2008). Interrogamo-nos então sobre o método mais adequado e verdadeiro para conduzir um conjunto de operações destinadas a investigar acerca da realidade e da percepção. Daí advinha também a necessidade de se estudar o modo como o cérebro funciona, com o objectivo de discutir a aparência e a unidade. “A realidade é real?”, perguntará Paul Watzlawick (1991) num ensaio famoso. Nesse tempo, o grande romance realista do século XIX procurava explicar e representar o mundo e permitia-se fazê-lo partindo do pressuposto de que a realidade era legível e de que a estrutura macrocósmica designava toda a complexidade. Acreditou-se numa aparência de infinito, através de um processo metonímico de substituição de realidades, pormenores ou grandezas, e de configurações por analogia; nesse sentido, um determinado universo romanesco além de constituir-se como texto unificador, instaurava uma espécie de ordem em função de uma moral que, no essencial, se fundava na anunciação de um sentido para o futuro e se constituía como um aviso para o fim dos tempos. De certo modo, o velho princípio da *oficina* escolástica mantinha-se verdadeiro e em consequência disso pensou-se que o trabalho haveria de vencer a

resistência da natureza. Importava agora desfrutar as maçãs do pomar, sujeitar-se às vicissitudes do pecado e alimentar o discurso de modo a que o mundo coubesse na superfície do *poder* e da sua *vontade* e a *téchnê* pudesse iluminar-lhe o sentido.

“Acaso sabeis vós o que para mim é o mundo? Quereis mesmo que vo-lo mostre no meu espelho? Esse mundo é:

- um monstro de força, sem começo nem fim;
- uma soma fixa de força, dura como bronze, que não aumenta nem diminui, que não sofre desgaste mas sim transformação, e cuja totalidade mantém uma grandeza invariável, uma economia onde não há nem dispêndio nem perdas, como também não há acréscimos ou receitas;
- prisioneiro do nada, que o limita, sem nada de flutuante, sem desgaste, sem nada infinitamente extremo, mas sim como força definida num espaço definido, e não num espaço em que a vida esteja incluída;
- uma força entretanto presente, sendo uno e múltiplo como um fogo de forças e de ondas de força, que se acumulam num ponto quando diminuem noutro;
- um mar de forças tempestuosas e em perpétuo fluxo, eternamente pronto para mudar, eternamente pronto para refluir, com gigantescos períodos de regular retorno; com fluxo e refluxo nas formas, indo das mais simples às mais complexas, das mais calmas e mais frias às mais ardentes e mais violentas – as mais contraditórias – para reverter, em seguida, da multiplicidade à simplicidade, do jogo de contrastes à necessidade de harmonia, afirmando ainda o seu ser nesta regularidade de ciclos e de anos e glorificando-se na santidade de que deve regressar eternamente, como um devir que não conhece nem saciedade nem desgosto, nem lassidão” (Nietzsche, 2004: p. 312-313).

No nosso caso, para cumprirmos essa *vontade*, teremos necessidade de operar como antigamente, cumprindo as leis da ordenação do pensamento e da organização da matéria, tal como vêm explicadas pelo *pregador* no *Sermão da Sexagésima* <sup>20</sup>. Os velhos princípios da retórica fundada na necessidade da *lei* e na *ethos* projectam-se no espaço-tempo do nosso estudo, sob o manto diáfano do *texto sagrado* ou do *livro exemplar*. Num certo sentido, a árvore como projecto de futuridade, tal como o homem se julga: um ser de raiz, a germinação, por isso a semente e como sempre o criador dessa semente. Por causa disso, os tempos modernos estudaram o criador e foram entrando para dentro das matérias para penetrar os seus casos. A

---

<sup>20</sup> Todos se lembrarão das famosas palavras do *Imperador da Língua Portuguesa*, como dizia Pessoa ao referir-se ao Padre António Vieira: “ (...) Há-de tomar o pregador uma só matéria, há-de defini-la para que se conheça, há-de dividi-la para que se distinga, há-de prová-la com a Escritura, há-de declará-la com a razão, há-de confirmá-la com o exemplo, há-de amplificá-la com as causas, com os efeitos, com as circunstâncias, com as conveniências que se hão-de seguir, com os inconvenientes que se devem evitar, há-de responder às dúvidas, há-de satisfazer as dificuldades, há-de impugnar e refutar com toda a força da eloquência os argumentos contrários, e depois disto há-de colher, há-de apertar, há-de concluir, há-de persuadir, há-de acabar. Isto é sermão, isto é pregar, e o que não é isto, é falar de mais alto. Não nego nem quero dizer que o sermão não haja de ter variedade de discursos, mas esses hão-de nascer todos da mesma matéria, e continuar e acabar nela. (...) ” *In* Obras Completas do Padre António Vieira, *Sermões* Prefaciados e revistos pelo Rev. Padre Gonçalo Alves, Vol. I, *Sermão da Sexagésima*, Lello & Irmão – Editores, Porto, 1993, p. 90.

ciência suspeita que a realidade é maior do que aquilo que se conhece e que há ainda um lugar obscuro e ordenado onde nasce o estranho cântico das sereias.

“Que lugar era esse? Aquele onde só restava desaparecer, porque a música, nessa região de nascente e de origem, tinha ela própria desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro sítio do mundo: mar onde, ouvidos fechados, se afundavam os vivos, e onde as Sereias, como prova da sua boa vontade, deviam, também elas, desaparecer um dia” (Blanchot, 1984: p. 11).

O princípio da unidade e da coerência resultam da fonte, esta verdade primeira de haver um princípio original, a energia e potência que contêm a possibilidade da forma. Nesse sentido, Aristóteles fez no seu tempo uma afirmação totalmente pertinente: “A arte é uma certa forma de produzir dirigida pela razão verdadeira” – e pelo trabalho, acrescentariam os escolásticos. Aquilo que já está contido no homem “Como a matéria simples busca a forma”, conclui Camões<sup>21</sup>. Neste passo, andarilhamos pela história e observamos que a sombra ou algumas sombras fragilizam a convicção. O *Utile et Dulce* Horaciano vacila. A aproximação entre a forma e a realidade permitiu outrora aferir a medida de uma possibilidade. Nesse tempo, era doce avaliar a grandeza do génio imaginado num texto a transbordar de efeito de real. Atravessávamos os tempos durante uma espécie de eternidade, na qual o homem se projectava, tão imenso e divino como a energia aparentemente impossível da obra. No paraíso, apenas por um acaso ou pela necessidade, o sentido do texto continua a ser verdadeiro pelo preceito Horaciano, *exigi monumentum aere perennius*<sup>22</sup>. Mas a verdade é que depois do *Ulisses*, de Joyce, já não era possível reencontrar essa unidade<sup>23</sup>. Ulisses perdeu-se na viagem e não pudemos regressar a Ítaca. Então, chegados a este mundo, a meio do século XX, haveríamos de ler Artaud e a sensibilidade *suicidada* de Van Gogh.

“ Não, Van Gogh não era doido mas as suas pinturas eram fogos de guerra, bombas atômicas com um ângulo de visão que ao lado das restantes pinturas que se viviam na época foi capaz de perturbar gravemente o conformismo larvar da burguesia Segundo Império e dos esbirros de Thiers, Gambetta e Félix Faure, bem como os de Napoleão III.

---

<sup>21</sup> O verso referido conclui o célebre soneto “Transforma-se o amador na cousa amada, /por virtude do muito imaginar; /não tenho, logo, mais que desejar, / pois em mim tenho a parte desejada (...) ” In Luis de Camões, *Rimas*, Texto estabelecido, rev. e pref. por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Atlântida Editora, Coimbra, 1973, p. 126.

<sup>22</sup> “Construí com os meus poemas um monumento mais perene do que o bronze”.

<sup>23</sup> Nos tempos mais recentes, alguns escritores retomaram a viagem depois de Joyce e fizeram-no com sucesso e brilho. Lembramos, em particular, Enrique Vila-Matas, *Dublínescas* e Gonçalo M. Tavares, *Viagem à Índia*.

Porque a pintura de Van Gogh ataca um certo conformismo, não digo de costumes mas das próprias instituições. E até a natureza exterior com os seus climas, as suas marés e tempestades de equinócio, já não pode manter a anterior gravitação depois de Van Gogh passar pela terra” (Artaud, 1987, p. 10).

#### IV

Enquanto liamos os clássicos continuávamos a ensaiar, mas para legitimar o complexo de sistema resultante da leitura e do ensaio tínhamos mais uma vez necessidade da retórica, pois ela, dizíamos, é ainda o suporte activo da expressão, uma evidência: Da retórica, em todo o seu complexo, da invenção à elocução e à disposição, da acção à memória<sup>24</sup>. De Aristóteles a Cícero, percorríamos então a história do texto, suspensos do preceito: *sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia natum*<sup>25</sup> (Cícero, 1967: I, 32, 146). A retórica era, nestes nossos pensamentos, um meio de aproximar a comunicação e a arte. Desde a chegada dos sofistas, é certo, ou mesmo antes, na medida de um saber aproximativo, calculado nos seus efeitos, defensivo perante a fúria do acaso e a imprevisível corrente da consciência. O estudo da retórica, no entanto, leva-nos à estupefacção. Outra evidência: Na impossibilidade de colher o vasto mundo, procuramos os exemplos para com eles compor um saber analítico capaz de sustentar uma alegoria exemplar e, certo dia, recomeçamos o mais humano e mais simples dos exercícios e pomo-nos a observar alguém que passa na rua... Em que medida é que eu posso notar com rigor tudo o que constitui esse movimento, tudo o que é a pessoa e aquilo que a envolve, o guarda-roupa, a rua, as casas, o céu, o que pensa e o que não pensa, o autocarro que chega com as suas conversas na passagem, o que está a acontecer-lhe, o que nela se altera por efeito dos que a olham ou simplesmente passam e por aí fora até ao princípio do mundo ou à complexa corrente de consciência e às capacidades de representação? É claro que podemos entender a perspectiva realista do ponto de vista da notação do pormenor ou do retrato fotográfico. Mas, apesar do cinema, ficaremos alguma vez a saber tudo? A realidade é uma

---

<sup>24</sup> “As três primeiras operações são as mais importantes (*Inventio, Dispositio, Elocutio*); cada uma delas suporta uma ampla e subtil rede de noções, e todas três alimentam a retórica para além da Antiguidade (sobretudo a *Elocutio*). As duas últimas (*Actio* e *Memoria*) bem depressa foram sacrificadas, logo que a retórica deixou de incidir apenas sobre os discursos falados (declamados) de advogados ou homens políticos, ou de “conferencistas” (*género epidictico*) e passou quase exclusivamente a tratar das “obras” escritas. No entanto, não há dúvida de que estas duas partes apresentam um grande interesse: a primeira (*Actio*) porque reenvia para uma dramaturgia da palavra (isto é, para uma histeria e para um ritual); a segunda, porque postula um nível dos estereótipos, um intertextual fixo, transmitido mecanicamente” (Barthes, 1985: p. 53).

<sup>25</sup> “assim, não é a eloquência que nasceu da retórica, mas a retórica que nasceu da eloquência”.

medida das nossas possibilidades de produção de acontecimento, um estar a ser, e o mundo o fragmento que estilhaça no espaço da percepção, no lugar onde se usam todos os sentidos, interiores e exteriores, aqueles que são necessários à sobrevivência. A Modernidade começa a ser composta nos virtuosos salões da elite europeia, e depois fez-se na estrada e nas barricadas, tanto como nas montanhas e eremitérios, ou nas passagens do *Flâneur* inspirado na *retórica profunda* de Baudelaire. A Modernidade conduziu a arte para os arredores, por uma necessidade de abandono no mundo. Esse é também o seu aspecto maldito e original, o discurso que afirma o colapso e o exprime no estilhaço da uma geometria eufórica. Outrora cantara-se a *divina proporção* e a *unidade* esclarecida pela idade da razão, mas agora exprime-se o caos e o estado de alerta: *crise*. Ao reconhecermos esta nova ordem, somos aceites num outro reino, difuso e obscuro, de algum modo separados do *logos*, aí onde as imagens se deslocam fingindo a realidade. Estamos a passar ao longo de canais e de corredores repletos de espelhos, como em toda a literatura. Pertencemos a um mundo fragmentado, a uma realidade que se estilhaça em imagens; estas absorvem a verosimilhança e fazem-no ao ponto de tornar impossível ou indesejada a realidade. E na velocidade ou na passagem, as palavras de Oscar Wilde continuam a provocar o nosso embaraço e a negar uma saída para a *crise*.

“Que tristeza! Eu serei velho, horrível e disforme, mas este retrato permanecerá sempre jovem. Nunca terá mais idade do que este exacto dia de Junho... Mas se pudesse ser ao contrário! Se fosse eu que ficasse sempre jovem e o retrato que envelhecesse! Era capaz... era capaz de dar tudo por isso! Sim, não há nada no mundo que não desse! Até a alma!”<sup>26</sup>

Ainda não saberemos também quanto tempo vão demorar essas imagens, que bem poderiam ser as de Mallarmé na sua metafísica ou as de Nietzsche nas *considerações intempestivas*. Seja como for, preferimos ir encerrando o intróito com algumas palavras de Foucault, talvez por considerarmos que, deste modo, lembramos um grande escritor, herdeiro da melhor tradição da escrita literária e inventor de uma língua nova que suporta, como um coro grego, a revelação do transtorno poético que a obra de Deleuze veio causar à epistemologia.

“A grande tarefa a que se votou Mallarmé, até à morte, é a mesma que nos domina agora; no seu balbúcio ela envolve todos os nossos esforços de hoje para reconduzir ao império de uma unidade acaso impossível o ser fragmentado da linguagem. O empreendimento de Mallarmé para encerrar todo o discurso possível na frágil

---

<sup>26</sup> In Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*, Trad. de Margarida Vale de Gato, Ed. Público, Colecção Mil Folhas, Lisboa, 2003, p. 31.

espessura da palavra, nessa ténue e material linha negra traçada a tinta no papel, responde, no fundo, à questão que Nietzsche prescrevia à filosofia. Para Nietzsche não se tratava de saber o que eram em si o bem e o mal, mas quem era designado, ou antes, *quem falava* quando, para se designar a si próprio, se dizia *Agathos*, e *Deilos* para designar outrem. Porque é aí, naquele que *mantém* o discurso e, mais profundamente *tem* a palavra, que a linguagem toda inteira se recolhe. A essa pergunta nietzschiana: quem fala?, responde Mallarmé, e não cessa de retomar a sua resposta, dizendo que o que fala é, na sua solidão, na sua vibração frágil, no seu nada, a própria palavra – não o sentido da palavra, mas o seu ser enigmático e precário. Enquanto Nietzsche mantinha até ao fim a interrogação sobre aquele que fala, indo ao ponto de irromper, ele próprio, pelo interior desse questionar para o fundar sobre si, sujeito falante e interrogativo: *Ecce homo*, Mallarmé não cessa de se apagar na sua linguagem a ponto de já não querer figurar nela senão a título de executor num puro cerimonial do Livro onde o discurso se compusesse por si mesmo. É bem provável que todas as questões que atraem actualmente a nossa curiosidade (Que é a linguagem? Que é um signo? O que é mudo no mundo, nos nossos gestos, em todo o brasão enigmático das nossas condutas, nos nossos sonhos e nas nossas doenças – tudo isso fala, e que linguagem fala, a que leis gramaticais obedece? Que relação há entre a linguagem e o ser, e é, realmente ao ser que se dirige sempre a linguagem, aquela, pelo menos, que fala verdadeiramente? Que é, pois, tal linguagem, que nada diz, jamais se cala, e a que se chama “literatura”?), é bem provável que todas estas questões se ponham hoje na distância nunca vencida entre a questão de Nietzsche e a resposta que lhe deu Mallarmé” (Foucault, 2005: pp. 345-346).

A prática teatral recorre à memória e por essa razão vive, como todo o objecto cultural, de formas discursivas; mas o teatro reconstrói textos e narrativas, sem a responsabilidade de carregar o peso de um bem imobiliário. A experiência desta tão especial oralidade obriga-nos a cumprir o papel de transmissores e mediadores, mas também o de articuladores de partes de discursos que se escapam, como é natural que aconteça com as vivências que se compõem nos *exercícios*. Nietzsche explicou nas suas aulas de retórica que a palavra vem do Grego *melété* e significa: “cuidado tido para com algo”. A vivência do momento parece necessitar para se concluir e ganhar o sentido, além de um discurso assertivo ou pelo menos adequado e rigoroso, desse *cuidado tido para com algo*: o exercício. Por isso declaramos não poder estudar a *imanência em teatro* nem pretendemos, a hora tão avançada da civilização ocidental, estudar a ciência eidética aplicado ao teatro. Nos exercícios de palco assistimos, no entanto, através de processos simples, a efeitos *terríveis* de significação. A emoção e a alteração de estados de consciência referem a percepção e um modo único de actuação em directo. Perguntamo-nos onde começar a estudar este problema e logo se suspeita que ele faz parte da física e exige estudos de laboratório. Começamos por afirmar a probabilidade da comunicação para acreditar que, a curto prazo, a sobrevivência do mundo depende em absoluto das suas realizações:

“O mundo da vida forma um horizonte e ao mesmo tempo oferece uma quantidade de evidências culturais das quais os participantes no acto de comunicar, nos seus esforços de interpretação retiram padrões de interpretação consentidos. Também as solidariedades dos grupos integrados por valores e as competências de indivíduos socializados são, tal como os princípios culturalmente adquiridos, componentes do mundo da vida (...) É necessária uma perspectiva teoricamente constituída para que possamos ver a acção comunicativa como meio através do qual o mundo de vida se reproduz (...) É que o mundo da vida reproduz-se na medida em que cumprem estas três funções que transcendem a perspectiva do actor: a propagação de tradições orais, a integração de grupos por normas e valores e a socialização de gerações vindouras. O que assim fica à vista são (as) propriedades dos mundos de vida estruturados do ponto de vista comunicativo em geral” (Habermas, 2010: p. 288).

Pela nossa parte, sabemos apenas, quando partimos para o debate e para o estudo de problemas e soluções, que em ciência não se fazem afirmações motivadas pela fé ou pela esperança, eventualmente pela harmonia que se desprende como uma espécie de rima interna quando se ouve dizer, como há pouco, que o futuro da humanidade é a comunicação. Expressar as coisas deste modo lembra-nos, é verdade, a *boa vontade* kantiana e a preocupação de Karl Popper exposta em *A Vida é Aprendizagem*. Para o filósofo da ciência “O gigantesco problema do estabelecimento de paz na terra não é insolúvel” (Popper, 2008: p. 232). Nós também acreditamos que a única alternativa à aniquilação é a paz e que, no nosso trabalho, não podemos nem devemos escapar à urgência de convocar o seu espírito e os seus princípios. Também por isso quisemos, em jeito de louvor e saudação, lembrar as palavras finais de Kant, escritas do alto do Iluminismo no Opúsculo *Que significa orientar-se no pensamento?*

“Amigos do género humano e do que pare ele é mais sagrado! Aceitai o que, após um exame cuidadoso e honesto, vos parecer mais digno de fé quer sejam factos, quer princípios de razão; somente não impugneis à razão o que dela faz o supremo bem na terra, isto é, o privilégio de ser a derradeira pedra de toque da verdade. Caso contrário, indignos de tal liberdade, também certamente a perdereis, e esta infelicidade arrasta ainda igualmente a outra parte inocente da cabeça, que, de outro modo, estaria disposta a servir-se legalmente da sua liberdade e a contribuir assim de forma conveniente para a melhoria do mundo” (Kant, 2008: p. 349).



I Parte

Da Probabilidade da Comunicação

Enquanto se toca violino o espírito deve ocupar-se constantemente de verificações de rotina. Deve ser qualquer coisa como uma segunda natureza mental. Cada parte, cada movimento, devem ser verificados, a flexibilidade do ombro, a mobilidade do pescoço, o dedo, o cotovelo, o pulso, os pés, tudo calmo, relaxado, coordenado. Depois a respiração, a posição dos olhos, a oscilação do corpo (...) É possível fazer experiências contínuas, inventando novos exercícios (...) O objectivo que lhes está subjacente é sempre o mesmo: melhorar o estado de consciência. Uma vez empreendido este caminho e ciente do aperfeiçoamento da sensibilidade, o violinista descobrirá que pode proporcionar-lhe maior alegria, maior júbilo, maior abandono, maior liberdade – leveza, subtileza, oportunidade – e atingirá aquela fase em que a própria imaginação, as próprias ideias, deixam o seu cunho em cada nota tocada (...) Com o aperfeiçoamento do(a) executante, os poderes de compulsão, convencimento e persuasão da música aumentarão também na mesma proporção (...) O violinista é a encarnação de uma agilidade animal ao serviço de uma transfiguração humana invulgar – meio tigre, meio poeta.

Yehudi Menuhin, *A Lição do Mestre*

## No *Campus*

A universidade é um lugar de conhecimentos onde a ciência se divide para viver a distância que é necessária à singularização das partes que a constituem. A epistemologia verifica estes factos e nós, os actores, vamos em cada canto discutindo as nossas especialidades. Na nossa arte, a permanência só é possível quando somos levados a concluir sobre a necessidade do diálogo ou quando nos julgamos motivados por uma espécie de imperativo que nos aconselha a evitar que a burocracia remeta a ciência para o resguardo do poder executivo e para a prática do secretariado. No *Campus* é obrigatório o estudo do *Pensamento Contemporâneo* e tal não será possível se não observarmos os mecanismos complexos que produzem e regulam o estado de coisas. Não saberemos evitar a expressão do nosso júbilo e do nosso reconhecimento, só por sabermos que o *Campus* é composto das acções que nele se fazem, modos de ser-se humano na vida universitária o que, até agora, nos tem merecido a melhor atenção. Mas da janela de casa “vejo tudo quanto se pode ver do universo”, diz Alberto Caeiro, e neste lugar tão delimitado como um vício de forma, tal visão obriga-nos a ponderar as causas do discurso porque, mesmo ao nosso lado, passam os casos humanos com os seus comportamentos<sup>27</sup>.

Vimos desenvolvendo, desde há alguns anos, um certo interesse pelo estudo dos comportamentos que viciam as regras tradicionais do estudo e que pautam a sua actuação pela prática de um iletrismo escancarado na sordidez das aparências ou durante a vilegiatura<sup>28</sup>. Neste nosso tempo, o saber e a formação são uma quantidade de dinheiro a distribuir pela instituição – é em parte assim o governo da universidade. Uma espécie de golpe de estado a coberto da lei,

---

<sup>27</sup> “Janelas do meu quarto,

Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é  
(E se soubessem quem é, o que saberiam?),  
Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente,  
Para uma rua inacessível a todos os pensamentos,  
Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa,  
Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres,  
Com a morte a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens,  
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada.”

Álvaro de Campos, *Tabacaria*, in *Poesias*, Ed. Ática, Lisboa, 1978, p.252.

<sup>28</sup> O desabafo de José Régio no *Cântico Negro* vem sempre a propósito: “ (...) Prefiro escorregar nos becos lamacentos, / Redemoinhar aos ventos, / Como farrapos, arrastar os pés sangrentos, / A ir por aí... (...) E vós amais o que é fácil! Eu amo o Longe e a Miragem/ Amo os abismos, as torrentes, os desertos... “.

a aceitação de uma ordem que toda a gente entende e de que *ninguém* gosta<sup>29</sup>. A chamada ou epitetada cultura pós-moderna não precisa declarar-se através de um discurso ou de uma profissão, pois vive em sistema de consignação de que resultam benesses, retribuições ou honrarias. E assim a liberalidade vai ajudando a inscrever no território tradicional da ciência as formas delirantes e histéricas do espectáculo do consumo, com todos os seus efeitos perversos de realidade evanescente. A tentação do *porreirismo* de estado e a cultura estatística ligada aos jogos do poder geralmente inseridos no sistema e depois reproduzidos desvalorizam o rigor, a importância da duração no processo de estudo e de amadurecimento, a clareza das linguagens e da exposição, o primado da discussão e da comparação, a sobrevivência, enfim, de uma experiência de cultura viva que abre sobre a possibilidade do sentido e a oportunidade da comunicação. Esta é também a nossa condição.

Vamos verificando e observando ao longo dos tempos. Uma aula, depois outra, um semestre e outro semestre. Tinham passado mais de dez anos e o *fenómeno* mantinha-se. Era isto a comunicação? É claro que a pergunta supunha uma resposta tão complexa e difícil de construir que mais valeria confessá-la em silêncio, num extremo silêncio para que ninguém ouvisse; porém, quando a questão é levada ao conhecimento público, como agora, perde-se o carácter privado e quase melancólico que esse segredo suspenso despertava e, nessas condições, o exercício da escrita parece ser o modo adequado para se falar sobre a natureza do acontecimento; talvez porque na escrita pode manifestar-se uma urgência política em tudo

---

29

“NINGUEM:

Que andas tu hi buscando?

TODO O MUNDO:

Mil cousas ando a buscar:

Dellas não posso achar,

Porém ando perfiando,

Por quão bom he perfiar.

NINGUEM:

Como hás nome, cavaleiro?

TODO O MUNDO:

Eu hei nome Todo o Mundo,

E meu tempo todo inteiro

Sempre he buscar dinheiro,

E sempre nisto me fundo.

NINGUEM:

Eu hei nome Ninguém,

E busco a consciência (...) “

Gil Vicente in *Farsa Chamada Auto da Lusitânia*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1965, p. 453.

conforme à verificação de um facto mais importante do que todos os outros: a vida que grita lá fora, embora disfarçada em simulacros de oportunidade e de ligeirezas, nos seus modos de dispersão e excesso. No entanto, e apesar do poder de realização da escrita, as acções do actor não são totalmente compreensíveis fora da *função*<sup>30</sup>, ou no ensaio. O actor concentra-se através da reflexão e da concentração, porque os actores precisam de ensaiar para explicar a matéria de cada vez que esta se observa. Enquanto durar esta vaga de difamação dos serões e dos tempos livres, não devemos faltar à aula ou ao ensaio, dirá o mestre. Para ele, o actor observa o alheamento geral que parece manifestar-se no exterior da sua condição como se, ao investigar o que julga ser a difusão do lixo, do ruído e da propaganda nos espaços, chegasse a alguma conclusão sobre os modos e as formas como se exerce influência e se desenvolve a persuasão. Nesse âmbito dos mundos e matérias da sedução devemos incluir os métodos (e os não-métodos) de ensino e de aprendizagem.

“Para alcançar um verdadeiro estado criador em todos os momentos em que este lhe for necessário, um actor deve estar constantemente praticando, esteja representando, ensaiando ou trabalhando em casa (...) Não se pode ensaiar às custas dos outros. (...) Cada actor deve trazer, para os ensaios, as suas próprias emoções vivas” (Stanislavski, 2001: pp. 78-79).

No ensaio dizemos que o mundo se encontra sujeito à mais perfeita e acabada das dominações, e que os fios invisíveis do poder manipulam a *marioneta*, identificam-na, localizam-na e orientam a sua existência no espaço-tempo. Mas durante a aula pensou-se que ao homem nascido do acidente resta ainda e sempre regressar a Zeus e à sua lei, sujeitando-se ao poder do raio divino, ainda que para isso seja necessário, como diz Ésquilo, retomar os “caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento” (Ésquilo, 1992: pp. 31,32). Cada homem, apesar da herança que vem inserida no seu corpo, apesar da memória que o cerca e que lhe é transmitida, volta a fazer tudo de novo. Cada homem recomeça o mundo, apesar das diferenças de percepção, dos modos e do gosto que nascem da evolução da história e das espécies. Por isso a aprendizagem é lenta e não há mecanismo, por mais performativo que seja, que a possa substituir, porque sem a duração da experiência nós não seremos humanos. A leitura também é lenta, a observação demora a dar os seus frutos, o desenvolvimento e aperfeiçoamento da conceptualidade estão sujeitos a uma dinâmica evolutiva

---

<sup>30</sup> Na gíria teatral, *função* designa a performance do actor durante o espectáculo.

que não prescinde da duração. É deste modo que a realidade vai abrindo perante nós uma oportunidade única e insubstituível. Ontem como hoje. Além disso, não é crível que o homem possa ser compreendido *in abstracto*, numa linha de evolução permanente em direcção aos *fins supremos da razão humana*.

A contemporaneidade é difícil de compreender e talvez não tenhamos os meios e sobretudo os termos, os conceitos e a linguagem necessários para exprimir esta sensação de vazio provocada pelo quase desaparecimento das antiquíssimas inquietações que alimentavam o imaginário das gerações. Tais considerações talvez não agradem a todos aqueles que hoje decidem reorientar os estudos e o sentido, a todos aqueles que dizem que os pensadores, os filósofos ou os poetas são conservadores. Esta é também a caverna dos nossos tempos e estas são as duas sombras com que o espectro do político se insinua e os interesses de curto prazo da governação se instalam: a gestão de tipo empresarial que convive bem, na esfera do poder, com as corporações de interesses; a submissão à cultura revivalista e superficial de algum folclore juvenil, cuja iconografia e rituais se comprazem não raramente na mascarada militarista e satânica, com todo o seu rol de oportunismos e fraudes nascidas de algum resíduo fascista. Quanto mais não seja temos connosco duas boas razões para nos inquietarmos. Além disso, a crise económica e o rompimento dos velhos laços assimiladores e agregadores não explicam nem justificam a indolência e o desinteresse. É verdade que o teatro não é obrigatório<sup>31</sup> e que vivemos estes tempos na iminência do fim e do grande acontecimento escandaloso. Mas não terá sido sempre assim?

“A sociedade ocidental conheceu outrora sentimentos de fim, o fascínio pelo acaso. Os testemunhos da filosofia, as artes, os historiadores da sensibilidade fazem-se eco dos «tempos de encerramento dos jardins do ocidente» ao

---

<sup>31</sup> Autor, realizador de cinema e actor, Karl Valentin (1882-1948) escreveu *O Teatro Obrigatório* – uma pequena rábula ou um opúsculo teatral, se preferirmos, onde se faz a apologia do teatro, num exercício de inconfundível sentido de humor, escrito entre a ironia, o absurdo e os jogos de palavras. Para defender o teatro, reconhecendo ao mesmo tempo a crise de público que esvazia as salas, Valentin serve-se do sistema obrigatório de ensino, ao qual a sociedade obedece, para instituir nos *curricula* a arte de Molière. Apesar do tom e dos efeitos cómicos, o texto de Karl Valentin cobre-se de alguma amargura e de uma luminosa melancolia, onde são marcantes os efeitos culturais e artísticos de uma Europa sacudida pela guerra. Contemporâneo de Chaplin e de Brecht, que tem uma particular admiração pela sua escrita, Valentin é herdeiro do expressionismo e do dadaísmo e acaba por protagonizar uma vida de actor a solo, de grande riqueza espectacular e teórica. As experiências do burlesco, o Clown e o *Cabaret*, a criação de imagens de actor, a poderosa capacidade inventiva, fazem dele uma grande figura do teatro e da 1ª metade do século XX.

longo das crises da ordem imperial romana, dos medos apocalípticos à volta do Ano Mil, do rasto da Peste Negra e da Guerra dos Trinta Anos” (Steiner, 2002, p. 11).

As grandes reformas organizacionais e curriculares entretanto instaladas de acordo com as necessidades de financiamento tiram espaço e oportunidade ao debate, ao diálogo, à relação directa no espaço de aula e contribuem para isolar e sujeitar o espaço físico à invasão... O *Campus* está cercado por todo o tipo de conteúdos e produtos que, iluminados pela retórica comercial, activam o desinteresse e confundem os espíritos estudiosos. Neste novo *deserto* há variações de atmosfera e de velocidade, há uma sonoplastia em fúria e basta entrar nesse circuito e aderir às múltiplas ofertas e vantagens para se ter direito a *fugir aos estudos* (Alexandre O'Neill). Não há tempo para ter tempo e para aprender porque a aprendizagem deixa de fazer parte do projecto. Não há necessidade de interpretar um papel e de decorar o texto que lhe é conforme, no entanto, e como sabemos, “É necessária a memória para todas as operações da razão” (Pascal, 1978: [369] p.151). A histeria e o delírio disseminam-se para engendrar uma nova doença em tudo contrária ao descanso necessário à aprendizagem de que falava Quintiliano. À volta do *Campus* há o esquecimento e a sua enorme paisagem desolada, embora ao desconcerto da solidão comercial se possa agora e sempre opor a vontade e um pensamento. Neste aspecto, ou nesta tão ténue fronteira, nesta vacilação geral da tradição, a perda de desejo vitima a nossa contemporaneidade, totalmente esquecida das comunicações de Bergson e do lento desenvolvimento do laboratório de Proust<sup>32</sup>. Por outro lado, sabe-se que é possível conquistar a simpatia e o agrado de múltiplas formas e sabemos também que nem todas são recomendáveis. Este reconhecimento é corroborado pela existência, ainda hoje, de uma *praxis* nascida da “probabilidade da comunicação” que não foi estranha, aliás, aos primeiros sofistas. Mas eles não amavam o saber de forma absolutamente desinteressada e por isso se faziam pagar pelos seus serviços. Faziam-no, porque consideravam o *não-entendimento* como a virtude necessária ao êxito: convencer com o objectivo de dominar. O exemplo do

---

<sup>32</sup> Num curioso ensaio intitulado *Proust era um neurocientista*, Jonah Lehrer escreve a propósito de Bergson: “Quando [Proust] iniciou a escrita da *Busca*, Bergson começava a ser uma celebridade. O metafísico esgotava salas de espectáculos, com os turistas intelectuais a escutar em êxtase os seus debates sobre *élan-vital*, farsa e ‘evolução criativa’”. Sobre Proust, adianta o ensaísta: “A neurociência sabe agora que Proust estava certo. Rachel Herz, uma psicóloga em Brown, demonstrou – num ensaio científico inteligentemente intitulado *Testing the Proustian Hypothesis* – que os nossos sentidos do olfacto e do paladar são singularmente sentimentais. Isto passa-se porque o olfacto e o paladar são os únicos sentidos que se ligam directamente ao hipocampo, o centro da memória de longo prazo do cérebro. A sua marca é indelével. Todos os nossos outros sentidos (visão, tacto e audição) passam primeiro pelo tálamo, a origem da linguagem e a porta da consciência. Em resultado disto, estes sentidos são muito menos eficientes quando se trata de convocar o nosso passado.

Proust pressentiu esta anatomia (...) “ *in Jornal Público*, P2, 8 de Março de 2009.

filósofo é outra vez suficiente para explicar as razões de alguém manifestar determinado interesse por uma coisa.

“Sócrates

Explica-nos que coisa é essa que dizes ser o maior bem para o homem e de que te consideras criador.

Górgias

É a que, na realidade, constitui o maior de todos os bens, proporcionando a quem a possui ao mesmo tempo liberdade para si próprio e domínio sobre os outros na cidade.

Sócrates

Mas, insisto em perguntar, que coisa é essa?

Górgias

É a capacidade de persuadir pela palavra juizes no tribunal, os senadores no Conselho, o povo na Assembleia, enfim, os participantes de qualquer espécie de reunião política. Com este poder farás teus escravos o médico e o professor de ginástica, e até o grande financeiro chegará à conclusão de que arranjou o dinheiro não para ele, mas para ti, que sabes falar e que persuades a multidão” (Platão, 2006: pp. 32/33).

Enquanto a ronda em volta do *Campus* continua, dirigimo-nos ao suposto lugar do problema onde entraremos a porta da sala para declarar aberta a sessão. É nossa intenção levar connosco a vontade de discutir as linguagens e de conferir dimensão e profundidade à forma como as palavras se escrevem, acompanham e são chamadas para o tempo ou actualizadas, se preferirmos. A nossa condição de *scriptor* testemunha, também ela, as múltiplas intensidades com que as formas se manifestam. Desde logo a palavra, em particular a palavra escrita, por todos os meios que possibilitam a sua fixação sígnica. O nosso texto está encoberto por todo o tipo de textos aparecidos, alegados, transmitidos e difundidos. No *espaço vazio*, durante o teatro, o acontecimento liberta-se da página ou da tela e sobre eles escreve uma língua nova – o texto agora escrito é tomado por uma aparição ou oferenda de uma ocasião determinada como reunião livre de pessoas. Esse momento é único e realiza-se ao contrário de um diálogo de Platão, que é apenas teatral no âmbito da relação convencional entre personagens que se encontram num determinado espaço cénico. Aos “convidados” não lhes será necessário outro estatuto. No entanto, tal como em Esopo, discutir-se-á na obra de Platão uma genealogia do romance, mas não *O Nascimento da Tragédia*. As considerações históricas e contextuais são



como os adereços, com a sua tentação de imobilidade<sup>33</sup> – um exercício vocacionado para ser a pintura dos séculos: o nosso entendimento culto e submisso na busca de um sistema de virtude na vida e de obediência às leis. Em Platão, o peso liberta sistemas de aparências ou pelo menos fluxos que explicam em parte o gérmen de uma desobediência que virá, séculos mais tarde, a consagrar a Lei e uma certa ideia de livro: “O meu reino não é deste mundo” (*São João*, 18,36). Desde então e ao longo dos séculos, grandes comícios e assembleias fundam um problema extraterrestre emanado de uma legislação sobre a vida quotidiana. Felizmente existem belos textos que poderiam salvar a reputação dos inventores ou pelo menos a do praticante de ironia e de maiêutica. No fundo, a mais interessante *Apologia de Sócrates*, também ele um “vitalista de grande estilo, que bebia bem” (Sloterdijk, 2009: p. 79), foi escrita por Roland Barthes num pequeno ensaio intitulado *À margem do Críton*. A escrita como inversão do sentido da história:

“Nesse momento, Leucités entrou com um prato de figos. Sócrates teve um choque, parou de pensar e considerou o prato. Todos olharam, porque segundo o que Eumeia lhes tinha contado, compreendiam que os figos constituíam o último assalto à virtude de Sócrates. Se Sócrates comesse um figo, isso significaria que cedia aos seus rogos. Sócrates compreendeu-o também. ‘Nós não te influenciámos, - Sócrates – disse Críton’. Tirésias, contudo, entreabriu suavemente a janela. Um raio de sol veio acariciar os figos e descobriu nos seus flancos de ouro ranhuras sombrias donde emanava um bafo adocicado que inebriava os sentidos. Sócrates fechou os olhos; foi para ver a pequena casa de Tirinto, com a figueira, o banco e o terraço; e julgava aperceber o gosto dos figos misturado com o gosto mais salgado do vento marinho, símbolo vivo da liberdade.

Então muito simplesmente, estendeu uma mão e comeu um figo.

Na tarde desse mesmo dia, Sócrates e os seus discípulos estavam estendidos na ponte do navio que os transportava para Epidauro. Havia também a ama de Sócrates, Eurimedusa, que não tinha consentido em deixá-lo. Ninguém dormia, mas ninguém falava. Gozavam todos silenciosamente a doce emoção de estar livres, de estar sós. Sócrates não tinha nenhum remorso, e todos se sentiam satisfeitos pela tranquilidade do mestre. Apenas se ouvia o marulhar das águas e o guinchar da madeira e das ondas. Num certo momento, Crátilo pôs-se a rir docemente. ‘Em que pensas?’ – perguntou-lhe Críton – E logo Crátilo: ‘Penso na prosopopeia das Leis’.

Houve um arrepio.

Um pouco mais adiante, Fedro disse: ‘... E a História?’ – A História – respondeu Sócrates – bah! Platão tratará dela’. E voltou-se para Eurimedusa, que trazia figos de Corinto e uma garrafa de vinho de Creta” (Barthes, 1979: pp. 13-14).

---

<sup>33</sup> Na Introdução ao *Fedro*, Roger Pol-Droit resume brevemente o cenário: “Num dia cáldo de Verão da década que decorre entre 420-410 a.C., Fedro, vindo de junto de Lísias, onde estivera a exercitar-se na arte oratória, trazia o manuscrito de um discurso deste sobre o amor, dirigia-se em passeio para fora das muralhas. Encontra Sócrates e os dois sentam-se sob um plátano copado, junto do Ilissos, a conversar sobre a retórica, ou melhor, a genuína arte de falar, que se deve falar na filosofia. Como esta é um dom de Eros, Platão, necessita, para a boa compreensão da conversa, de expor a sua teoria sobre o amor” (Platão:2008).

As leis precisam de ser contrariadas: *Viver é preciso!* As conversas e os descobrimentos abandonaram então a sombra do plátano onde Fedro e Sócrates conversaram depois de terem atravessado as ruas. De momento, a história passa-se em terra e pode desenhar-se uma bela conversa sobre o altar dos Jónios, um lugar donde se vê muito em redor, pois olha-se para o céu por um poder estranho de disseminação que se reconstitui junto às pedras e às ervas do caminho. O mundo é obra e então a reunião do caos origina a forma do cosmos. Nas sociedades clássicas, as palavras e as coisas são conformes à organização de uma determinada sociabilidade; as convenções resultam funcionais porque o homem acredita que detém um poder que contraria a barbárie e que por isso as *sortes* lhe concedem favores e tristezas sob o auspício dos deuses.

## **Técnica e expressão**

Durante muito tempo procuramos o termo certo, aquela palavra que às vezes aparece associada ao vislumbre de uma coisa vívida ou de um afecto. Mas essas coisas logo desaparecem quando as imaginamos nos movimentos da palavra *por vir* e também quando o efeito de um abalo interior – a sua produção – faz desabar a paisagem que construíramos e que aprendêramos a reconhecer. Com efeito, a imagem que resulta das representações enunciadas é uma desfiguração que pode tornar-nos sensíveis ao determinar convulsões no imaginário, embora não possa desencadear ainda o processo a que chamamos de entendimento. A verdade é que vamos chegando ao que pretendemos por tentativas e aproximações porque, como diz Nietzsche, “As coisas que de facto nos acontecem não são absolutamente nada eloquentes. Mesmo que os acontecimentos quisessem comunicar-se por si, não poderiam fazê-lo. É porque para tal lhes faltam as palavras. Somos sempre superiores às coisas que podemos exprimir por meio de palavras. A linguagem parece ter sido inventada para comunicar apenas as coisas mediócras, vulgares, comunicáveis” (Nietzsche, 1973: p. 105).

Tínhamos entretanto descoberto em Roland Barthes a palavra latina *punctum*<sup>34</sup> que talvez ajudasse a nomear o fenómeno. *Aparição*, por sua vez, era um nome igualmente expressivo, não

---

<sup>34</sup> Roland Barthes (2001: pp. 46,47) define do seguinte modo o conceito de *punctum*, a palavra latina que lhe permite nomear e desse modo ter acesso a determinado fenómeno que anima algumas fotografias:

só pela ponte que estabelece com o romance de Vergílio Ferreira<sup>35</sup>, mas também porque permitia pensar que as aparições lembram coisas tornadas possíveis (signos?) ou instantes que a si mesmos se revelam. Seja como for, era necessário encontrar uma palavra, ainda que só um sinal da mais alta e humílima possibilidade de manifestação de uma presença, de um *imo* da coisa – a energia transida de caos inicial que nos obrigasse a pensar tudo outra vez. E durante todos estes anos fomos pensando, com a preocupação de manter alguma aparência de inocência na demanda, numa explicação para aquilo que nos era dado observar. É verdade que havia necessidade de encontrar um método que partindo da verificação concludente das *provas* procedesse à exclusão de outras hipóteses. Esta espécie de *dispositio* negativa parecia o caminho possível para, num primeiro momento, isolar o problema. Vinham entretanto à memória as perplexidades do actor e as do discurso, estas enunciadas desde há muito na necessidade da oratória. Chegados a este ponto, depois de tão *prósperas vitórias*, sentíamos necessidade de recolher a um estado de repouso ou de reflexão, sob os auspícios de um *mestre* “post[o] em sossego” (Camões); precisávamos de um emissor de *prudencia*, de um responsável a quem outorgar o motivo de inspiração para acompanhar o *descanso do guerreiro*.

“O verdadeiro ensino tem sido definido como *imitatio* de um acto de revelação transcendente ou mais precisamente, divino – esse desvelar e interiorização de verdades que Heidegger atribui ao ser (*aletheia*). O ensino secular, elementar ou avançado, mimetiza um modelo sagrado, canónico, um original que era, através de leituras filosóficas e mitológicas, comunicado oralmente. O professor não é mais – nem menos – de um ouvinte e mensageiro cuja inspirada, e posteriormente instruída, receptividade lhe permitiu apreender um *Logos* revelado, essa “Palavra primordial”, o que constitui, na essência, o modelo de validação do Mestre da Tora, do explicador do Corão ou do comentador do Novo Testamento. Por analogia – e são inúmeras as perplexidades que emergem da

---

“Existe uma palavra em Latim para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento aguçado; essa palavra convinha-me sobremaneira porque remetia também para a ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efectivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. A este segundo elemento que vem perturbar o *studium* eu chamaria, portanto, *punctum*, porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse caso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).”

<sup>35</sup> A primeira edição do romance data de 1959:

“ (...) Sinto, sinto nas vísceras a aparição fantástica das coisas, das ideias, de mim, e uma palavra que o diga coalha-me logo em pedra. Nada mais há na vida do que o sentir original, aí onde mal se instalam as palavras, como cinturões de ferro, aonde não chega o comércio das ideias cunhadas que circulam, se guardam nas algibeiras. Eu te odeio, meu irmão das palavras que já sabes um vocábulo para este alarme de vísceras e dormes depois tranquilo e me apontas a cartilha onde tudo já vinha escrito... E eu te digo que nada estava ainda escrito, porque é novo e fugaz e invenção de cada hora o que nos vibra nos ossos e nos escorre de suor quando se ergue à nossa face” (...) (Portugália Editora, 7ª ed., Lisboa, 1971, p. 10).

utilização do análogo –, este paradigma estende-se à comunicação, à transmissão e à codificação do conhecimento secular, de *sapientia* ou *Wissenschaft*. Nos Mestres da exegese bíblica encontramos já ideais e práticas que serão adaptados à esfera secular. Assim, Santo Agostinho, Akiba e Tomás de Aquino são incontornáveis em qualquer história da pedagogia” (Steiner, 2004: p. 12/13).

Houve concerteza aulas extraordinárias a que nenhum dos vivos pôde assistir. Teríamos gostado de ouvir Abelardo e São Tomás, Montaigne, Montesquieu ou Giordano Bruno, para só referirmos gente de outro tempo. Alguns foram heróis por causa do pensamento e outros tiveram mais sorte. A tentação clássica confirma-se na sabedoria mostrada por todos. Nas *Cidades de Deus* viveram Santo Agostinho, Santo Alberto Magno e Santo Anselmo. Depois vieram outras cidades, mais próximas dos homens, e com elas as primeiras e quase definitivas perplexidades da Renascença, com os seus novos mundos e narrativas que não haveriam de impedir a continuação da viagem nas máquinas de Leonardo, nos movimentos de Copérnico, no laboratório de Bacon ou num pobre casulo de anónimo alquimista<sup>36</sup>. Chegados onde estamos, o século XXI prossegue por caminhos que parecem não ter fim, entre a filosofia, a linguística e de um modo geral as ciências da linguagem e da comunicação; é também por essa preocupação pela linguagem e pelos discursos, por essa preocupação, em suma, pelo sentido, pelo desejo de sentido que é também desejo e expressão de pensamento, que estamos vivos. “Estou vivo e escrevo sol”, disse António Ramos Rosa. Haveremos de repetir em permanência este modo de ser música que se transmite, esta impressão de coisas na matéria do corpo que se projecta e desse modo se entrega. Mas hoje continuamos vivos depois de outras aulas: nas comunicações de Bergson e na viagem alucinada sobre os *Mil Planaltos* de Deleuze e Guatari.

O objectivo da disciplina a que chamamos “Técnicas de Expressão” é criar condições para que se atinja um grau elevado de concentração e de empenho na resolução de determinado exercício ou na resposta individual/ colectiva a uma proposta ou estímulo. Em geral é possível aferir o sucesso do exercício pela intensidade do silêncio e da concentração que se geram no espaço. Suspeitemos, no entanto, da legitimidade que caracteriza o estilo e o método impressivo, ou impressionista, se preferirmos, e procuremos portanto interpretar os dados da observação da

---

<sup>36</sup> “Copérnico, o famoso cônego polaco, dilatador do espaço celeste, reportando-se à sua hipótese heliocêntrica (logo aceite por um Bruno, um Campanella, um Jacob Boheme) diz: «ausus sim», isto é, *ousei* negar o ingénuo testemunho dos sentidos, ousei pospor o geocentrismo ptolomaico, ousei «desvalorizar» a terra que de «centrum mundi» passou a ser mero planeta girando em torno do sol. Képler, com as três leis planetárias da sua «Physica Coelestis», Galileu Galilei com as manchas solares, os satélites de Júpiter, as montanhas da lua e as fases de Vénus, e a mais rigorosa demonstração matemática do heliocentrismo, intensificaram a ousadia do intelecto criador” (Lima, 1964: pp. 18-19).

experiência. O *saber de experiências feito* permite-nos prever e calcular alguns efeitos e decidir a tempo sobre a orientação do processo que intentamos. A intuição, por sua vez, desenvolver-se-á neste pequeno mundo das “Técnicas de expressão” como um modo de repetição que nos habituamos a relacionar também com a experiência. O ser intuitivo é afinal e apenas um de nós que se move além das palavras, que vê “como um danado”.

É certo que poderíamos medir algumas qualidades e certas quantidades do silêncio se, para tal, concebêssemos uma escala adequada e o conjunto específico de modos de observação e de avaliação. Mas será possível fazer o levantamento da quantidade de silêncio produzido em muitas dezenas de *pequenos espectáculos* (15 a 20 minutos de duração para cada um) que aconteceram na aula? E se procedêssemos ao estudo desse *corpus* poderíamos tirar que conclusões? Que a forma e o estilo das performances que os jovens actores realizam em determinadas condições tendem a evoluir num sentido artístico? Que o prenúncio da comunicação traduz-se em força mecânica e escultórica, mas também na realização de si?

“[A] teoria do conhecimento e a teoria da vida [parecem-nos] inseparáveis. Uma teoria da vida que não seja acompanhada por uma crítica do conhecimento está obrigada a aceitar, tal como são, os conceitos que o entendimento coloca à sua disposição: pode apenas encerrar os factos, quer queira quer não, nas molduras preexistentes que considera definitivas. Ela obtém assim um simbolismo conveniente, necessário mesmo talvez à ciência positiva, mas não uma visão directa do seu objecto. Por outro lado, uma teoria do conhecimento que não substitua a inteligência na evolução geral da vida não nos ensinará nem como as molduras do conhecimento se constituíram, nem como poderemos alargá-las ou ultrapassá-las. É necessário que estas duas investigações, teoria do conhecimento e teoria da vida, se juntem, e, através de um processo circular, se impelem uma a outra incessantemente” (Bergson, 2008, pp. 359-360).

Nós, por sorte, vivemos na dimensão parateatral e das artes do palco e não pretendemos criar ou fruir a experiência acabada da obra. O teatro é um trânsito, um estado acentuado de existência e o perigo, em arte, exprime-se também no medo quase romanesco de não se poder eventualmente regressar do sítio onde se esteve. Mas a nossa pretensão é pré-teatral, apenas porque pretender dar esse passo mais adiante seria contrário ao objectivo pedagógico da aula. Os conteúdos informais e formativos que integram a aprendizagem exigem-no. Não se trata de formar actores, mas de ganhar consciência de que é actor aquele que se encontra em determinado espaço público, perante um outro com quem deve relacionar-se. No entanto, não podemos deixar de falar do teatro porque ele é a musa, cuja força inspiradora nos permite

discutir à sombra de alguns prodígios. Para iluminar o sentido da nossa experiência é necessário um método e um determinado processo de organização da significação, um *modo de dizer* de que normalmente nos desinteressamos por considerarmos que não é pertinente ou que ultrapassa o âmbito do nosso trabalho. Mas o problema que pretendemos abordar começa a ganhar forma precisamente quando observamos a ressonância de fenómenos que apontam para o despertar de uma realidade a que normalmente não temos acesso. A frequência de certas *aparições teatrais*, a produção de efeitos sonoros, rítmicos e imagéticos em consequência da organização do movimento no *espaço vazio*, a maneira como o jogo das oposições e o ordenamento rítmico das sequências provoca invariavelmente os mesmos efeitos, leva-nos a considerar a possibilidade de uma *ciência do palco*, cujo âmbito de preocupação e de funcionamento diverge da preocupação artística, mas não se dissocia dela. Pelas mesmas razões a música se aproxima das tecnologias e por elas se associa ainda mais radicalmente à geometria e à matemática. Nas mesmas circunstâncias produzem-se os mesmos efeitos expressivos, parece ser essa a conclusão que podemos desde já retirar da nossa experiência. Sim e não; existe efectivamente uma possibilidade de atitude rigorosa ao nível das intensidades e variações, ao nível das imagens e da sua construção geométrica; é possível prever as mesmas consequências para as mesmas qualidades de produção de sentido, mas há um aspecto que não é ponderável porque é sujeito ao acaso do evento ou da aventura ou eventualmente à manifestação de determinada lei que reúne (logicamente?) o imponderável do caos. Falamos da vida e do que naquele momento está a acontecer e a acrescentar-se ao que foi definido para lhe dar sentido. Desse percorrer do tempo em que o *ser teatro* se está a manifestar irrompem qualidades - luz, respiração, temperatura, energia - e, eventualmente, factos únicos e irrepetíveis. Estudar esse domínio inóspito do acaso e com elas pronunciar uma lei parece ser tarefa impossível. Em geral, o ponto de partida para o exercício, ironicamente poderíamos chamar-lhe *estado de repouso*, é o caos, a dispersão, o ruído das vozes dissonantes, o nervosismo mais ou menos oculto, o disfarce, a provocação, em resumo, uma espécie de trânsito confuso de vozes, gestos, pensamentos e ruídos diversos. A comunicação pode começar pela alteração deste estado de coisas, mas para que isso aconteça é necessário que se produza um movimento contrário – *envolvente* de energia, chamemos-lhe assim – dirigido a todos os que constituem o público. É o teatro que ilumina a grande obscuridade e surpreende com a sua voz os espaços da solidão de cada um.

O *Exercício de Palco* tornou-se na nossa aula uma espécie de palavra amiga ou, mais do que palavra, efabulação de projecto. Ainda hoje continua a ser o grande objectivo, o cavalo de batalha, aquele desígnio que a todos reúne no ponto máximo do dispêndio de energia e de exercício da vontade. Todos sabem que terão de subir ao palco para fazer o que ao longo de vários meses vamos ensaiar, discutir, observar, repetir: “O amor da repetição é na verdade o único feliz. Tal como o da recordação, não tem a inquietação da esperança, não tem a alarmante aventura da descoberta, mas também não tem a melancolia da recordação, tem sim a ditosa certeza do instante” (Kierkegaard, 2010: p. 32).

A comunicação é uma paz possível no mundo governado, embora o nosso seja pequeno e de papel, feito apenas de alguma arte, técnica e fingimento. Afinal, só pretendemos observar as capacidades expressivas e contribuir para a melhoria de algumas competências. A nossa assembleia é restrita e quase fechada e a dimensão dos estudos deverá, por isso, ser adequada à situação. Quando dizemos que a comunicação é possível ou provável, procuramos lembrar o modo concreto como ela se manifesta e aparece. É portanto ao nível da verificação que nos situamos, embora não possamos excluir a preocupação fenomenológica. A *Fenomenologia da Expressão* é, no entanto, matéria vasta e difícil e muito afastada dos nossos propósitos, se pensarmos quão breve e instável é o exercício que vivos fazendo. Mas no princípio desta aula queremos saudar todos os actores que ao longo dos anos subiram ao palco e se levantaram do lugar, todos aqueles que se dedicaram a reunir os poucos objectos que havia para incendiar o espaço e arrebataram a energia do público, fazendo ouvir-se as palmas e o entusiasmo. Identificar essa fonte de alegria e lembrar alguns momentos vibrantes não é encomiar, mas actualizar e, nesse sentido, colaborar. O texto que acompanha a investigação é só uma dramaturgia, um guia para a acção. Mas o sonho é teatral, porque efabula o lugar de um espectáculo e por isso se dirá que é futuro e que mobiliza a intensidade da vontade e a energia das linguagens. Nesse sentido, também os textos se dirigem para aquilo que ainda pode ser dito, essa hipótese transcendente que irradia do corpo e que circula como um sistema orbital.

## Antes de começar

Quando se entra em algum lugar é forçoso que se olhe em volta o tempo necessário de uma respiração para dar início a uma intensificação da acuidade visual. Logo começamos a ver que cada um de nós e aquela massa de gente que se reúne, constituem comportamentos que visam encontrar um sítio, ponto de partida para a acção. No *spectaculum*, o ser passivo é uma acção, uma forma activa da sua passividade. Mas como tudo é interrogativo no domínio da ciência, assim é vivo tudo quanto participa na promoção daquele acontecimento. Todo o espectador (*spectator*) é factor de si próprio e por isso da percepção.

Antes de entrarmos na aula revemos a matéria... A princípio era o estudo dos lugares, o conhecimento do corpo e da voz, a palavra dita; depois veio a escrita e uma nova leitura das imagens. Aqui chegados pudemos dar início a um debate sobre a entrada do actor em cena. O que é que deixa as marcas visíveis? Que facto, ser ou objecto?

### “Arte Poética

A poesia do abstracto?

Talvez.

Mas um pouco de calor,

A exaltação de cada momento,

É melhor.

Quando sopra o vento

Há um corpo na lufada;

Quando o fogo alteou

A primeira fogueira,

Apagando-se fica alguma coisa queimada.

É melhor!

Uma ideia,

Só como sangue do problema;

No mais, não,

Não me interessa.

(...)”<sup>37</sup>

O que é que se constitui nas inscrições no espaço? Que matéria é essa? Como pode tornar-se compatível o seu estudo com os sinais elementares de uma escrita? Por um lado, não é evidente que o *acto* proceda de uma manifestação exclusiva de fenómeno oral. Para além do discurso que visa compreender as estruturas da realidade de modo a atribuir-lhes o poder da definição –

---

<sup>37</sup> Vitorino Nemésio in *O Bicho Harmonioso*, INCM, Lisboa, 1989.



o seu *status quo* –, existe a percepção e a conformidade natural do corpo a organizar o espaço e a sua passagem no mundo através de jogos e variações geométricas.

Nos exercícios de palco reflectimos sobre a comunicação nos tempos modernos e sobre os assuntos e problemas que apelam ao estudo e ao debate. É verdade que a experiência tem sido gratificante e os resultados obtidos legitimam a satisfação. Confirmamos que *tudo vale a pena* e que *navegar é preciso*, e sabemos que os jovens alunos quando falam de “Técnicas de Expressão” e nos premeiam com o carácter ameno das suas apreciações ou a *leitura benévola* da experiência pedagógica merecem todo o nosso reconhecimento. A opinião e o testemunho, bem como a fixação de uma determinada imagem da cadeira poderiam, aliás, constituir um bom ponto de partida para uma investigação sobre a recepção e sobre a aprendizagem. Mas não é chegado o momento nem seria objectivamente interessante convocar meios de análise para organizar a reflexão de modo a desenvolver um estudo sistemático de matéria recolhida num inquérito. Para alimentar as tentações do *reconhecimento* bastam-nos o eco da frase pronunciada ao acaso ou o registo das opiniões singulares sobre o sentido ou sobre a oportunidade da nossa aula. Não queremos, no entanto, iludir-nos sobre algumas manifestações mais ou menos eufóricas que vamos observando e também não nos comove a presunção. De momento, a avaliação resulta da observação e do testemunho e não pretende projectar-se para lá dos limites de um *Suave milagre* (Eça). Apesar das tormentas no horizonte, navegamos sob os auspícios do *céu sereno*. Em conformidade, o andamento que pretendemos imprimir será *allegro* e *moderato*.

Sabemos que *As Lições dos Mestres* “podem despertar noutro ser humano poderes e sonhos além dos seus; induzir nos outros um amor por aquilo que amamos; fazer do seu presente interior o seu futuro” (Steiner: 2004), mas também compreendemos que são muitas as vicissitudes nascidas da sábia convivência pedagógica e que diversos são os cantos que podem perder-nos ou imprevisíveis as evoluções do *fenómeno*. A experiência fala-nos de complexidade, mas felizmente a prudência corre em nosso auxílio... *Virtute duce comite fortuna*<sup>38</sup>! Por isso, só podemos agradecer os avisos que aconselham a não nos expormos demasiado às tentações da fama ou à cultura da celebridade de que padece a nossa contemporaneidade. Convém não

---

<sup>38</sup> “Conduzidos pela virtude, temos a sorte por companhia”.

acreditar cegamente no sucesso de uma empresa, como se fosse ela e só ela a arquitectura soberana, instalada na espaço do eu, dominando pelo espectro da aparência a potência do ser. Com o correr dos anos, o programa da cadeira foi-se alterando. Procuramos definir melhor as matérias e tornar coerente o articulado; procuramos também adequar e especializar a bibliografia de modo a superar o carácter demasiado difuso e generalista com que começámos a trabalhar. A princípio abordávamos, em simultâneo, áreas muito técnicas e oficinais ao nível da expressão oral e escrita e prosseguíamos através de reflexões várias sobre Cultura e *Media*, teorias da linguagem e aspectos do pensamento contemporâneo. Hoje compreendemos melhor os fundamentos da oralidade e da escrita e a sua importância para o desenvolvimento de competências básicas em técnicas de expressão. Por um lado, a experiência do actor enquanto conhecimento do corpo em situação de comunicação, por outro o conhecimento da escrita em espaço oficial. O oral no “confronto olhos nos olhos (...) em espaços públicos (...) pela mediação corporal de todo o discurso articulado (...) “ e o escrito “pelo grau máximo de autoridade (...) [por] reivindicar para si o estatuto de discurso magistral, do canónico” (Steiner, 2007: pp. 10-12).

Os textos, sobretudo alguns textos, acompanham o percurso da nossa desolação, alimentam a esperança de alguma luz a haver, perturbam as inefáveis certezas, mas ocupam um lugar cada vez mais importante no espaço que dedicamos à procura da nossa própria humanidade. Pode então acontecer que um dia, no acaso da visita a uma velha livraria, se encontre um título de Plutarco que nos chama a atenção: *Demóstenes e a supremacia da Macedónia*. O nome do herói ressoava um pouco perdido na memória, mas não tardaremos a aperceber que tínhamos ali matéria fundamental para reflectir e eventualmente para propor. Demóstenes (384 a. C – 322 a. C) fora no seu tempo o grande orador de Atenas e também “foi para os séculos que se seguiram ao seu ressurgimento, na época do romantismo, o que já tinha sido para o organizador da 1ª edição impressa das suas obras, segundo o que este diz no seu prólogo, digno de ser lido: o homem que despertou os Gregos para a liberdade e o paladino da oratória contra os seus opressores” (Jaegar, 2003, p. 1375). Mas o pequeno livro – logo nos apressámos a comprovar a hipótese – poderia não constituir só o pretexto para uma boa discussão sobre retórica e argumentação ou para um estudo das vicissitudes da vida político-militar das cidades gregas e dos seus vizinhos. Aliás, tínhamos consciência de que o debate em volta das questões da retórica e da linguagem e o estudo da história andavam muito afastados das preocupações da escola; é verdade, por outro lado, que o assunto é vasto e complexo e que os tempos não

favorecem o desenvolvimento de estudos que, como este, exigem preparação teórica e desenvoltura técnica e conceptual. No que diz respeito ao que julgamos serem as necessidades do nosso estudo, começaríamos por procurar um modo de aproximar os problemas sem cairmos na tentação filológica e na aridez histórico-cultural. Deixemos, portanto, que a preocupação retórica prossiga através do subtexto e pela manifestação do nosso interesse e paixão pelos textos. A nosso ver, coexiste no texto de Plutarco algo mais: um conjunto de afirmações e informações que simultaneamente intriga e faz sorrir com complacência, como quando nos confrontamos com a confirmação de uma suspeita ou com a súbita revelação que vem esclarecer uma dúvida profunda. Com efeito, ouvia-se pela primeira vez na voz de um clássico a descrição de alguns passos fundamentais de um longo e dramático processo de formação de actor. Por um lado, acabávamos de encontrar um manual com preciosas informações e indicações de carácter técnico sobre a oficina de um candidato a orador que trabalhou a partir do seu corpo a memória e a prosódia; por outro o texto confrontava-nos com uma reflexão sobre o actor através da enumeração de preceitos ajustados e tecnicamente interessantes. Além disso, o texto de Plutarco aparecia aos nossos olhos valorizado pela legitimidade que advém do facto de este “Demóstenes” ser um clássico e, por essa razão, como sugere Italo Calvino, “ [L]er os clássicos [é] melhor que não ler os clássicos. E se alguém objectar que não vale a pena ter tanto trabalho, citarei Cioran (não é um clássico, pelo menos por agora, mas sim um pensador contemporâneo que só neste momento se começa a traduzir em Itália): ‘Enquanto lhe preparavam a cicuta, Sócrates pôs-se a aprender uma ária na flauta. Para que te servirá? Perguntaram-lhe. Para saber esta ária antes de morrer’” (Calvino, 1994: p. 13).

O *Demóstenes* de Plutarco reflecte sobre o actor em formação e em construção e constitui a leitura de que nós precisávamos para fundamentar através de uma espécie de argumento de autoridade o sentido do nosso trabalho. O pequeno manual de historiografia clássica comunica os princípios fundamentais que orientaram a formação do *maior* orador de Atenas e que são necessários também para nós que queremos aprender regras básicas de comunicação em directo com o público, num determinado espaço físico. Com Demóstenes saberemos como dirigir o discurso para o outro e como fazê-lo com propriedade, clareza, a força e a energia suficientes; lembraremos também a tensão, a estrutura e a energia que integram a dinâmica de um discurso:

“ (...) - Sou – dizia ele – de todos os oradores o que mais se esforça. Esgotei quase todas as minhas forças para me formar em eloquência, e contudo não consigo agradar ao povo! Simples marinheiros ignorantes e crapulosos ocupam a tribuna e são escutados, ao passo que eu sou repellido com desprezo!

- Tens razão, Demóstenes – respondeu-lhe Sátiro – mas eu encontrarei logo remédio para a causa desse desprezo se quiseses recitar-me de memória alguns versos de Eurípides e de Sófocles.

Demóstenes satisfê-lo imediatamente. Sátiro repetiu depois os mesmos versos e recitou-os tão bem, num tom tão adequado ao estado e à disposição do personagem, que o próprio Demóstenes os achou completamente diferentes. Convencido, então, da beleza e da graça que a declamação empresta ao discurso, reconheceu que o talento da composição é pouco ou quase nada se se descuida a pronúncia e o gesto que convém ao assunto.

8 – Depois disto, Demóstenes mandou construir um gabinete subterrâneo, que existia ainda no meu tempo, onde todos os dias se encerrava para se exercitar na declamação e educar a voz. Ali passou dois ou três meses seguidos, com metade da cabeça rapada, para que, com vergonha de aparecer assim em publico, não pudesse sair, ainda que o desejasse (...)

12 – Demétrio de Falero diz ter ouvido contar a Demóstenes, já velho, os esforços que fizera para corrigir alguns defeitos naturais que tinha. Conseguiu corrigir a gaguez e a dificuldade da pronúncia, enchendo a boca de pequenos seixos e pronunciando assim vários versos seguidos. Fortaleceu a voz subindo a correr a lugares elevados e escarpados enquanto recitava, sem tomar fôlego, trechos de poesia ou de prosa.

Tinha em casa um grande espelho, em frente do qual pronunciava os discursos que compunha” (Plutarco, s/d: p. 26-33).

Foi a partir desta experiência de leitura em comum que nasceu uma necessidade e ao mesmo tempo uma preocupação pelo estudo da retórica que ainda hoje está subjacente à orientação e ao sentido do nosso trabalho. Nascia a preocupação retórica, digamos assim, e com ela a discussão da sua legitimidade e finalidades. Por que razão, haveríamos nós, no espaço das “Técnicas de Expressão”, de abordar uma das mais velhas disciplinas do mundo? Que fazer? Começar, talvez, pela chegada dos Sofistas a Atenas e lembrar depois Protágoras, Hípias e Górgias, relendo os diálogos de Platão? Ficaríamos naturalmente espantados com a intensidade da representação ao tempo de Péricles e com a grande agitação das cidades. Observaríamos também com paixão e ao mesmo tempo com a finura e a distância de quem não se sente obrigado pela história, o acender dos conflitos que vinham esclarecer os espíritos e ajudá-los a nascer. Era interessante ver de que forma os dramas do saber e da ignorância ecoavam na Ágora e como nascia para os séculos a tentação da linguagem e do poder e os estudos que lhe ficariam para sempre associados. Tomávamos conhecimento do comportamento e do estatuto de alguns mestres da eloquência e compreendíamos que estávamos a lidar com *profissionais* e

que isso legitimava as benesses e os lucros. É verdade que os sofistas se faziam pagar pelos seus serviços, mas importa agora seguir as perguntas a Sócrates, *o homem teórico*, para ouvir e pensar a partir dos desafios e solitárias imprecações de Nietzsche:

“[A]quilo que causou a morte da tragédia – sim, o socratismo – não poderá ser tomado justamente por um sinal de decadência, de lassidão, de esgotamento, de anarquismo dissolvente dos instintos? A ‘serenidade helênica’ dos últimos gregos não teria sido um crepúsculo? O esforço epicurista contra o pessimismo, não seria apenas uma precaução do doente? A própria ciência, sim, a nossa ciência, encarada como sintoma de vida, que significa ela, afinal? Para quê, ou antes, de que nos vem toda a ciência? Pois quê? O espírito científico será mais do que receio e distração em frente do pessimismo? Mais do que um expediente engenhoso contra – a verdade? Ou, para falar moralmente, um análogo do medo e da hipocrisia? Ou, para falar imoralmente, da astúcia? Ai, Sócrates, Sócrates: era então esse o teu segredo? Ó misterioso ironista: era essa talvez a tua ironia?” (Nietzsche, 2002: pp. 20 - 21).

Depois regressámos aos céus de Platão para de novo nos encontrarmos no compêndio de Aristóteles e com ele atravessar (tecnicamente) os tempos e assistir às maravilhas retóricas de Cícero e aos estudos de Quintiliano. Mais uma vez as palavras de Plutarco farão as vezes da nossa consciência:

“É, sem dúvida, um grande prazer sentir as belezas e a vivacidade da dicção latina, apreender-lhe as metáforas, as imagens, a harmonia e todos os outros ornamentos do estilo que dão brilho ao discurso, mas esse conhecimento só pode ser o fruto de um longo exercício e dum estudo difícil; requer muito tempo e uma idade que permita a ambição de triunfar na empresa”. (*Ibidem*)

Foi o poeta Saul Dias quem escreveu (esta será também a nossa certeza) num curto poema que intitulou “A Palavra”:

“Só conheço, talvez, uma palavra.

Só quero dizer uma palavra.

A vida inteira para dizer uma palavra!

Felizes os que chegam a dizer uma palavra!”<sup>39</sup>

É sobre essa única palavra que pretendemos falar, embora sabendo que não o faremos completamente, e que esse é também o encanto e o segredo que presidem a esta demanda. É

---

<sup>39</sup> Saul Dias 1902-1983, irmão de José Régio, foi também pintor e desenhador; nessa qualidade assinava com o nome Júlio. O poema foi transcrito de *Obra Poética*, 2ª Ed. Aumentada, Brasília Editora, Porto 1980, p. 269.

necessário uma vida inteira para se escrever o poema e também a aula é única e um só o programa ou o problema com que nos debatemos. Nós sabemos, como Jacob no soneto de Camões, que é curta a vida “para tão longo amor”, mas só pretendemos desenvolver e aperfeiçoar algumas competências, como já dissemos, e estudar a *palavra-corpo* dita no *espaço vazio*, com a clareza e a intensidade suficientes. Para tal precisamos de lembrar o que fazemos quando estamos em palco (seja em que palco for), e também o que está a ser visto, analisado, percebido e que, por essa razão, se oferece à consciência como imagem, construída e organizada num espaço determinado. Aprender a andar no espaço como quem não vai a lado nenhum ... Esse é o sentido da dança, dirá Valéry, “um sistema de actos que têm em si próprios a sua finalidade (...) E se persegue algum objectivo, é porque não passa de um objectivo ideal, um estado, um encantamento, um espectro de flor, um extremo de vida, um sorriso – que finalmente se forma no rosto daquele que o procurava no espaço vazio” (Valéry, 1995: p. 77).

Se fosse possível reduzir tão graves questões às palavras mais simples, diríamos que visitamos a aula para aprendermos a ouvir, a olhar, a falar e a escrever, só por isso, com o encanto renovado de um jovem escolar. Este será o “estranho caso da natureza” ou a maravilha que nos obriga a suportar um extremo da tentação – “O supremo encanto da merenda”, dirá Cesário Verde – quando o perigo se anuncia durante a passagem no espaço do mundo. Todos corremos a combater no conflito de Tróia e a reconstituir o mundo no livro do regresso. Entre uma coisa e a outra estão a dança e o seu desenho, a inscrição das imagens e dos motivos, essa constelação de registos que se acende no corpo e na assembleia-geral dos corpos em movimento. Entretanto aprendemos a ler as imagens e a construí-las ao vivo, porque precisamos de sentir através do corpo o repouso e depois os passos necessários, a velocidade e a harmonia que permitem dar-lhe o movimento que lhe é próprio sem excluir a graça do felino quando caça. Num outro dia, reunimos a nossa aula para discutir a fotografia e para discutirmos movimentos e conhecer o nosso corpo no cinema; depois continuamos à procura de um outro esclarecimento ainda mais difícil, mas a certo passo vemo-nos obrigados a voltar para trás. Houve um momento, há sempre um momento para nos interrogarmos sobre o sentido da nossa disciplina. As *técnicas* são formativas e proporcionam a emissão do humano no espaço do exercício e isso também quer dizer que elas potenciam o desenvolvimento de apetências e agilidades psicomotoras, bem como destreza e habilidade na movimentação geral dentro do lugar onde se produz o *encantamento*. Esse humano de que falávamos nasce da energia e prolonga-se até encontrar

fundamento no saber e na prática do teatro, porque aí se obtêm resultados expressivos de grande intensidade emocional e artística. Mas que legitimidade é a nossa que não nos permite ser neutros e que não favorece a distinção entre o *Útil* e o *Dulce*? Poderemos adiantar, para ajudar à discussão, que a neutralidade pode também ser objecto de estudo enquanto disposição para um certo estado? Nesse caso estudamos um modo de estar aparentemente quieto ou apenas em convalescença lírica, um intervalo irónico entre as paredes de uma sala e a vastidão imaginária do espectáculo da nossa vida. O teatro é uma natureza complexa que resulta de múltiplos códigos semióticos. Em teatro tudo tem sentido, a música, as formas geométricas, o ritmo da cor, o som... e tudo concorre para se atingir a intensidade máxima de uma determinada quantidade. Do excesso ao pudor da coisa mínima, o teatro faz-se sempre de forma inteira e radical. Mas as *técnicas de expressão* não são arte ou serão apenas uma sua anunciação. Dizemos que há um caminho a partir do qual se chega a um plano alto, de onde passaremos a olhar de uma luz nova sobre as coisas. Teríamos encontrado então uma forma consagrada de definir o entendimento e de fazer as leis e, de algum modo, esse espírito que se fazia soberano desde o tempo da tragédia aparece-nos agora volátil e desaparecido num céu revoltado e concêntrico que o absorve como um terror num quadro expressionista. Nietzsche compreendeu como ninguém a urgência de um canto alegre. Talvez por isso ele tenha anunciado a morte do *homem teórico*, mas não renunciou um fim para a teoria. Morreu na sua obra apenas *aquela que não assistia à representação da tragédia*! De resto, “[a] mais elevada felicidade do homem reside na ‘pura teoria’”. Tal mostra-se no estar-desperto, no milagre do nosso ritmo vegetativo que significa para nós o ver e o pensar e, desse modo, o ‘Aí’. Também o divino não pode mover-se para nada que seja diferente; realiza-se apenas na fruição desse Aí, que ele é para si próprio. Aristóteles bem o sabia: a autocompreensão humana não se realiza apenas nas alegrias do conhecimento, do discernir, da compreensão das coisas e dos homens, da medida e dos números, do mundo e do divino – o seu interesse virou-se também para a particularidade da praxis vital, que arranca o homem aos vínculos naturais dos outros seres vivos e o deixa criar para si próprio, enquanto ser social, os seus próprios laços, costumes e ordenamentos. Em ambos, na construção da sua praxis social e na sua entrega ao saber puro, ao ver, ao pensar, o homem habita na sua distinção. É o ser que tem o *logos*: tem a linguagem, tem a distância perante o que directamente aflui, é livre na escolha de bem e livre para o saber do verdadeiro – pode inclusive rir. No seu mais íntimo fundamento é um ‘ser teórico’” (Gadamer: 2001, pp. 26/27).

## O mestre

O mestre vive na expectativa de que a aula possa tornar-se um espaço de acontecimentos felizes. Falamos da arte, esclarece o mestre, e por isso não se exclui o sofrimento, é bom de ver. O “acontecimento feliz” é a *actio*, o movimento do actor no *espaço vazio*, a sua passagem como impressão de coisa existida que fica suspensa e tão etérea como um filtro de amor. Para o mestre trata-se de dar atenção, não tanto a um discurso e a processos retóricos, mas antes a um estado elevado de tensão e de atenção que, nas suas palavras, se pode resumir na expressão *uma disposição para investigar*. Tendo em conta, no entanto, a natureza das matérias, uma boa parte dessa investigação terá de ser feita em estado de actor. A aprendizagem da arte de actor supõe uma espécie de “grau zero” (Barthes), onde o corpo actua de forma imediata, respondendo a impulsos e guiando-se no *espaço vazio* por um sentido de orientação que começa agora a ser conhecido do jovem actor. O teatro cresce depois de uma necessidade que esse actor tem de, num dado momento, acreditar que tudo é possível. A arte de representar gera um delírio, um infundado mundo onde nos divertimos até ao limite da expressão. A passagem do ritual ao teatro dá-se justamente aí e o mestre acaba de ter uma boa ideia para animar a sua aula. O discurso só pode ser o adequado, *aquela* e não outro – pensará o mestre e depois continua: A palavra dita resume o momento, unifica a dispersão e ilumina o espaço. Passamos de um estado de cidadãos de um *tempo perdido* a sujeitos em estado de vigília colectiva. Por momentos a história anula-se e reconhecemos no passo que experimentamos, no gesto que lembramos e na voz que projectamos, inscrições no real e coisas que vêm acrescentar-se, já não imagens de nós ou miragens, mas trabalho, calor, princípio de obra. Não partimos do princípio de que a relação emissor/receptor se estabelece no quadro de possibilidades de um sistema de condicionamento. Não basta ter reunido todas as condições. É necessário que além do apuro técnico da voz, da respiração e das imagens haja intensidade, dinâmica, e sobretudo a manifestação clara e inequívoca de uma vontade. Para que isso aconteça tem que haver mais do que um mero interesse pela *coisa*, seja ela objecto ou assunto objectual. Tem que haver dádiva, dispêndio de energia, um levar a sério o princípio de que o actor nasce também do seu conteúdo animal. Falamos do actor-corpo, do felino em tensão, do *medium* sujeito a todas as intersecções do espaço envolvente e da memória. Falamos do acto puro que atravessa a obscuridade e que fere o espaço, rasga a sua textura e a sua densidade, penetrando assim no que chamamos *espaço vazio*. Desse modo o actor convoca as forças



primordiais e unificadoras do pensamento, uma espécie de *Uno primordial* (Nietzsche: 2002) cósmico, embora enrodilhado na função de Metonímia<sup>40</sup>.

Conteúdo e forma, diz-se, constituem os dois lados congruentes e estruturantes do objecto de comunicação, mas para nós continua a ser difícil ou mesmo impossível distingui-los porque ambos se constituem, embora possamos intervir sobre as partes e os aspectos, para estudar por exemplo, regras, preceitos ou dimensões e sistema de equilíbrio da estrutura. Nesse sentido, admitindo a premissa estrutural, podemos e devemos desenvolver a nossa aprendizagem técnica, se queremos entrar nos domínios de uma inteligibilidade de actor – aquele que descobre espaços e modos de diálogo e de encontro com as linguagens. Por outro lado, a prática teatral recorre à memória e por essa razão vive, como todo o objecto cultural, de formas discursivas; mas reconstrói textos e narrativas, sem a responsabilidade de carregar o peso de um bem imobiliário. A experiência desta tão especial oralidade obriga-nos a cumprir o papel de transmissores e mediadores, mas também o de articuladores de partes de discursos que se escapam como é natural que aconteça com as vivências que nós compomos nos *exercícios*. A partir de uma determinada base técnica, quando temos assegurado um mínimo de rigor nos nossos movimentos e competências expressivas, improvisamos e fazemos reunir naquele instante a súpula de todas as experiências, percepções e *coisa imaginada*. Por vezes é necessário reduzir o tempo disponível, aceitar rapidamente a proposta de um texto aberto a construir em pouco tempo; não é raro termos apenas dez minutos de ensaio antes de subirmos ao palco para mostrar o resultado. Imprimimos então uma velocidade inusitada ao desenvolvimento das tarefas e esse andamento acelerado obriga-nos a tomar decisões quase imediatas para organizar o grupo, encontrar o líder, desdobrar esboços de personagens ou apenas figuras, articular propostas, realizar, enfim, a síntese em poucos minutos. Como por acaso ou milagre, o grupo nasce, inteiro e radical, pronto a experimentar-se e sobe ao palco. Era esse o objectivo e faz parte do nosso programa. Se por um lado é importante aprender a *dizer* e se é fácil ler, reler ou descobrir soluções para a organização do espaço de modo a condicionar a vontade de debate, é difícil improvisar, assim mesmo, de repente, criando objectos com sentido, em pleno desvario da velocidade, à espera talvez de uma nova retórica auspiciosa insuflada,

---

<sup>40</sup> Figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contigüidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado [Não se trata de relação comparativa, como no caso da metáfora.] Obs.: cf. metalepse, antonomásia, sinédoque. In Houaiss, *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, 2001.

quem sabe, pelo génio de Godot. Uma boa ideia é um discurso que contém propostas que obrigam à participação e por conseguinte um discurso sobre as técnicas de expressão deve ordenar primeiro o que se quer fazer e só depois se pode prover o texto das suas partes – sequências escritas unificadas por um conjunto de modos de organização que permite realizar um propósito coordenado com aspectos da história, da experiência e da razão. Desde logo se vê que a experiência se encontra no meio dos caminhos e que durante as reuniões o que se pretende é fazer uma escultura ao tempo, uma ronda de observadores. A subjectividade que se difunde deve constituir-se polifonia, para assim se aprender a arte antiga de falar por uma voz comum e por isso próxima. O coro continua a ter um papel importante na contemporaneidade e o sucesso da disciplina depende dele. Uma parte dos ensaios é dedicada à orquestração porque de algum modo o teatro começa e acaba no coro. É sempre o coro que se manifesta e que aparece<sup>41</sup>. Quando o coro está preparado, os actores também se preparam. Consideremos que nós somos a cortina, estamos na boca de cena, realizamos a operação sobre o espaço, encontramos a ilha para além da *quarta parede*<sup>42</sup>. Nessa altura os actores aparecem levemente, emergem para cumprir os seus papéis. Talvez seja essa a razão que explica o seu ar de devoção ou de herói atirado a uma empresa incerta. Por um nada se recompõe o universo ou este se expande em harmonia com uma dada conjuntura astral; ou então se reduz, se coisifica no mínimo da expressão – quis dizer o actor. Quantas vezes nada se ganha e tudo se perde do que se quis fazer. Mas não temos a certeza (e não a devemos ter) de que os participantes numa aula em que se presentifica um discurso, estejam efectivamente reunidos e dispostos a participar num conjunto de acções e operações que visam preparar os actores, o que, em linguagem sociológica se poderia exprimir como o acto de promover todas as actividades necessárias ao sucesso da cooperação. A aula é teatral na medida em que os intervenientes assumem o confronto com o desejo de realização de um “espectáculo” como base para começar e para acabar; submetemo-nos ao princípio do prazer e por isso a aula só pode ser concebida de maneira a obrigar voluntariamente a aceitar modos de participar nela – aí reside o sujeito e as suas variações, a representação mínima do actor. Para ele, é necessário encontrar, desde logo, uma relação acertada entre os objectos, se consideramos objectos as pessoas e os materiais.

---

<sup>41</sup> Para Oscar Wilde, “o último sobrevivente do Coro Grego, perdido em todas as outras manifestações de arte, se pode encontrar no povo que, na Missa, responde ao sacerdote” *In De Profundis*, Ed. Estampa, Lisboa, 2000: p.113.

<sup>42</sup> A *Quarta Parede* é um termo usado para designar uma espécie de parede imaginária que separa o público do espaço de ficção que se anima no palco. O conceito ganha alguma relevância no século XX, em parte devido às investigações de Stanislavski e, posteriormente, às reflexões de Brecht sobre o Teatro Épico.

Tomando em consideração todos estes aspectos, o mestre propõe uma aventura no espaço e alguns exercícios de composição. Trata-se de dar indicações para começar um jogo em que cada um representa o seu papel. Mudar de lugar, atravessar a sala, alternar um minuto de conversa em voz alta com um minuto de silêncio são exercícios que induzem o desejo de participar no jogo e aumentam a vontade de estar presente num lugar subitamente transformado. O jovem actor prepara-se para assistir e sabe que tem esse direito a ser surpreendido como se estivesse a viver mais do que a sua própria vida, mas também compreende que lhe compete fazer parte activa daquele pequeno mundo onde se produzem os *acontecimentos*. A organização do espaço de reunião tem em conta os sentidos e a vontade e predispõe para a atitude participativa. O prazer que advém de se estar assim reunido, onde o primado da visibilidade e da acústica governam, deve ser acompanhado pelo estudo da duração adequada. Um grande número de reuniões humanas equivale a suplícios que absorvem quase toda a energia disponível e por isso fatigam.

A natureza dos *mistérios* que vamos abordar obriga-nos a reflectir sobre o papel do teatro e da teatralidade no âmbito da comunicação e ao fazê-lo somos levados a considerar, antes de mais, o problema dos públicos e dos meios e qualidades da escuta. Nas reuniões dedicadas às artes do palco, a colocação do público no espaço é um princípio estruturador – por vezes é o público que se coloca a si mesmo – embora isso dependa do lugar e do espectáculo. Mas enquanto nas reuniões habituais predomina uma espécie de desconforto perante a obscuridade, a instalação do público e dos actores sustenta-se de um modo de ordenamento especial. Normalmente, a posição do público é mais incómoda do que a dos actores, mas também é por isso que o teatro fascina e que haverá sempre actores. É como estar a viver duas vezes. Um público tanto quanto um país ou uma sociedade. Quem ouve o quê? De que maneira, durante quanto tempo? Que efeitos produzem determinadas acções junto de um público particular que se encontra naquele espaço concreto? Como é a acústica, que dimensão tem a sala? No fim diremos que o mestre existe por causa dos seus estudos e que o actor se prepara porque alguém se apresenta para assistir. O estudo do espaço teatral supõe a consideração de uma certa qualidade de relações humanas que se tecem ao cabo de um exercício. O espaço teatral só se anima através dessa relação que é, ao mesmo tempo, produzida por um agente exterior. Dir-se-á que em todas as artes é assim e tal consideração é verdade; mas o teatro é a própria relação e não exactamente o que do objecto eventualmente se comunica ou o lugar onde ele se agita por acção do homem.

É sempre cedo para se falar de comunicação. De momento, preferimos dizer que pode haver uma *alteração do estado de coisas* e que a aula de teatro só pode acontecer pelo exercício da confiança e o trabalho das percepções<sup>43</sup>. Desse modo contaminamos o espírito e iniciamos a consciência e a fruição; também por isso nunca podemos deixar de filosofar. Então reflectimos sobre a nossa situação, sobre o que é preciso para que se produza uma agitação que se toma por silêncio e resolve tornar-se presente. E nós? Cada um com o seu papel – repetimos. Torna-se então evidente a necessidade de um *texto*. Em teatro, todo o texto é uma escrita que se realiza como sistema de relações possuídas no corpo e ficamos a saber que as suas deflagrações produzem energia. O texto de que falamos contém todo esse lugar ou é sentido por ele.

Depois tudo regressa à fase de imobilidade, mas não ao ponto de partida. Como se manifesta essa alteração e que consequências tem? Em que medida é que a *coisa* alterada se mantém diferente e por quanto tempo? Ou é da natureza deste tipo de processo o regresso ao estado inicial? Se assim for, que papel terá a memória no meio de todo o processo? Acreditamos que a ocorrência de fenómenos de exaltação e de forte emoção, o arrebatamento no espectáculo que se manifesta através das palmas, os longos silêncios que resultam do efeito musical do texto dito de cor ou o desenho do corpo no espaço e os efeitos rítmicos, acreditamos, dizíamos, que tudo isso são acontecimentos influentes do espectáculo. Mas como se produzem os estímulos da memória afectiva e a capacidade de concentração e de observação? A verdade é que o exercício mais simples pode alterar o estado de coisas e fazer aumentar de forma exponencial a escuta. A causa é o actor, mas importa estudar os aspectos da performance, porque é aí que reside a diferença que ele mostra àqueles que não realizam os actos teatrais; mesmo assim integram-no e são um factor fundamental do jogo do actor. O discurso organiza-se em propostas para a discussão do problema. E os actores, o que têm eles a ver com o que *está no pensamento como ideia*, com o que me apaixona ou me obriga? Então o mestre propõe um exercício que obriga a inspirar e a expirar profundamente duas ou três vezes, depois cada um observa à sua volta, fazendo rodar a cara em volta do pescoço e procurando atingir os lados e os ângulos da sala. O efeito manifesta-se na visão mas depois, no exercício elementar de comparação entre o que era e o que está a acontecer, vai muito provavelmente libertar-se alguma tensão, soltar-se um riso ou

---

<sup>43</sup> Às vezes o sintagma “Técnicas de expressão” pode parecer um eufemismo utilizado para referir o teatro em código, coberto por uma espécie de nomenclatura proto-didáctica. A verdade é que a disciplina que ensina e enforma as técnicas de expressão se chama teatro. O mestre sabe-o desde o princípio e continua a repetir as mesmas coisas. É um dever lembrar aos alunos que está na hora de começar. É preciso fazê-lo no tempo certo, com a voz adequada.

um comentário. A respiração promove a aproximação e induz durante alguns momentos uma disponibilidade que identificamos com uma alta performance de escuta. É necessário a partir de agora manter a coesão para conseguir fruir o tempo dessa aula que começa e estudar o assunto para torná-lo importante. Podemos prosseguir então numa sequência articulada de exercícios e dar início ao jogo dramático através da dinâmica de grupos. Agora tudo parece ganhar sentido, pois com muito poucos artefactos se podem criar grandes efeitos. A energia positiva desperta sem explicação ou aviso prévio e parece tomar conta de um corpo acrescentado; então, neste novo mundo de simulação, neste estranho lugar onde pensamos um reino inautêntico, conseguimos ir além do alheamento e fazer o tempo durar. Por momentos temos saudades de estar assim ou de parecer alguém no encantamento do mundo... Mas não foi miragem nem sonho, aconteceu realmente, aqui e agora, quando se abriu o pensamento sobre o sentido de coisas que vinham em nossa direcção. Como se viu, nós podemos, em algum passo, ser um pouco mais felizes ou pelo menos viver com mais qualidade. Basta habituarmo-nos a respirar e a olhar para o mundo com olhos de ver. Agora mesmo pode nascer um interesse renovado pela observação ou pelas coisas que se dizem com os nomes. Se nos habituamos a nomear aquela árvore (um freixo), não mais deixaremos de estar atentos ao passar por ela. Então vemos como são diferentes de outras árvores e como algumas crescem mais lentamente do que outras; sobre ela e a toda a volta aparecem os animais e depois, continuadas as observações, ficamos a saber que ela indica o princípio do outono e que é uma das primeiras a receber as folhas novas. Assim vamos andando de estação em estação, um pouco mais lentamente, porque esta cadência natural em que os seres vivem é lenta e diferente da percepção do tempo que temos nos processos quotidianos de aceleração da existência. De certa maneira, o observador é iniciado numa arte de viver porque se habitua às cores e à perspectiva e porque convive com as formas geométricas e se habitua aos jogos de sombra e de luz. A velocidade da movimentação geral e a velocidade dos elementos continuam ao largo do sossego que veio encantar o observador. Seria vantajoso se a sociedade conhecesse melhor a sala de aula. Novas propostas de comunicação tocariam um público mais vasto e a aula poderia acontecer no exercício de todo o seu esplendor: voz, texto, imagens, ritmo, sequência, humor, respiração, ter o público na mão para que haja uma *ilusão consentida*? A verdade é que os intervenientes partilham totalmente o sucesso ou insucesso da operação, na medida em que se esforçam para fazer acontecer uma qualidade, ou a quantidade necessária para se estar a ser. Aqui chegados, ainda não sabemos se estamos a iniciar uma coisa nova. O *Homo Digitalis* contradiz o *Homo Sapiens Sapiens*? É possível

continuar a conjugar o verbo ser? A verdade é que, apesar do nosso carácter sedentário, vamos sobrevivendo a estudar técnicas simples e modos apropriadas de nos mostrarmos atentos e participantes: somos o resultado de uma percepção do estar a acontecer uma presença. É comovente a respiração.

## **Anfiteatro**

Em Latim, *schola* designa o espaço de reunião colectiva a que hoje chamamos aula. No nosso caso, e para bom funcionamento das “Técnicas de Expressão”, habituamo-nos a trabalhar num *auditorium*; a observação das duas palavras permite-nos estabelecer correspondências entre o conjunto das pessoas e o espaço físico onde elas se reúnem. Ainda por cima o nosso auditório é um anfiteatro<sup>44</sup>, o que significa uma certa disposição do público que favorece a sensibilidade e a acuidade. O auditório obriga-nos a olhar para o palco, que é o lugar onde “se fazem as coisas”<sup>45</sup>, de modo a elas se parecerem um pensamento imaginado. Interrogamo-nos então sobre o que vemos e somos conduzidos para uma outra realidade, ou levados a pensar na geometria e a observar a construção e o comportamento das imagens. Quando se está no anfiteatro, todos os sentidos, atracções, esperanças e futuro dependem um pouco mais de um porvir suspenso entre o imprevisível e o desejo, mas por pouco tempo... A iminência do acontecimento e a expectativa cedem o seu lugar ao facto, à acção e ficamos então cativos dessa intensidade produzida pela magia dos acontecimentos que atinge o ponto mais alto na

---

<sup>44</sup> “Para tentar perceber como eram representadas as obras dos grandes tragediógrafos atenienses da época de Péricles, como Ésquilo, Sófocles ou Eurípides, convém, naturalmente, atentarmos na estrutura do edifício teatral e da cena em termos gerais, mas incidindo em particular no teatro ateniense de *Dioniso Eleutero*, onde essas tragédias foram representadas, pela primeira vez, no decorrer das grandes Dionisiacas.

A forma da cávea, isto é, das bancadas onde se encontravam os espectadores, parece ter sido, ainda na época de Sófocles, essencialmente trapezoidal e não semicircular, ou seja, relativamente próxima da planta dos teatros arcaicos: já nos edifícios cretenses e micénicos foram encontrados pátios com essa forma verosimilmente dedicados a lugar de espectáculo.

Mas muito mais interessante ainda é definir a área em que tinha lugar a representação. Com efeito, alguns estudiosos, seguindo a tradição mais antiga, sustentam que já nas primeiras representações trágicas de Téspis, ou pelo menos de Ésquilo (isto é, entre os séculos VI e V a.C.), tinham sido criados dois planos distintos para a acção e as evoluções do coro que decorriam na orquestra – o espaço trapezoidal e, mais tarde, circular entre as bancadas, assim chamado em virtude do termo grego que significa dança -, ao passo que o actor e, em seguida, dois ou três actores actuavam numa plataforma erguida no fundo da própria orquestra. Esta plataforma, equivalente ao nosso palco, apoiava-se numa espécie de barraca de madeira chamada *skené*, que era usada pelos actores para se mudarem, mas que servia ainda de elemento coreográfico” (Molinari, 2010: p. 41).

<sup>45</sup> A expressão é de Gil Vicente e é repetida em forma de refrão por Pêro Marques a instâncias de Inês, no final da *Farsa de Inês Pereira*.

comunicação dos movimentos do corpo do actor. A presença deste revela, no entanto, mais do que um assomo de luz ou um desenho, pois o actor respira e age primeiro sobre a nossa capacidade de concentração e depois sobre a nossa sensibilidade. A partir de então, quando olhamos para o palco, já não podemos evitar fazer parte de um jogo inteiramente dedicado ao precário acontecer.

Quando vínhamos entrando éramos gente dispersa e ruidosa e de repente fez-se silêncio. Então dissemos que aconteceu alguma coisa e que o público respirou em conjunto (há lágrimas ou risos, mas há sempre respiração). O que acontece neste silêncio pesado, quase incómodo, o que aparece por um assomo de inteligência nascida pela forma, pronuncia-se no tempo certo, mas num *aqui*, a instâncias de um momento insubstituível, como no teatro de *Diónisos*, no supremo delírio da catarse. Nesses tempos anteriores a Aristóteles, a multidão reunia-se a uma espécie de delírio cósmico e de redenção. Aí *Diónisos* “regressa à unidade primitiva, abole o indivíduo, insere-o no grande naufrágio e absorve-o no ser original: assim reproduz a contradição como a dor da individuação, mas resolve-as num prazer superior, ao fazer-nos participar na superabundância do ser único ou do querer universal” (Deleuze, 2001 b: p. 20). Sim, é verdade que quando vínhamos entrando éramos gente dispersa e ruidosa e que, de repente, se fez silêncio. Dizemos que nasceu em nós uma disposição que se tornou densa porque assistimos ao incendiar da cena; então ficamos com a impressão de que as coisas se moveram num sentido inteiramente novo e que acabámos de observar um fenómeno. Alguém poderá ter o mesmo pensamento de Anaxágoras – “visão do invisível é aquilo que nos aparece” – e então espantar-se com a dúvida e com *o peso da sombra*, pois trabalhamos “*com a frágil e amarga/ matéria do ar/ e* [apenas sabemos] uma canção para enganar a morte (...)”<sup>46</sup>.

*Alêtheia* e *Doxa*, a via da realidade e a via da aparência, dividem a nossa vontade. Somos tentados pelo acontecer e precipitamo-nos no jogo das hipóteses, mesmo admitindo, como diz Nietzsche, que “as razões que levaram a chamar a ‘este’ mundo um mundo de aparência, provam-nos, pelo contrário, a sua realidade – qualquer outra realidade é absolutamente indemonstrável” (Nietzsche, 1973: pp. 34-35). Pela nossa parte, ao lembrarmos um determinado momento da nossa aula podemos realmente concordar que acabamos de

---

<sup>46</sup> Eugénio de Andrade escreve estes versos no primeiro poema de *O Peso da Sombra in Poesia*, Fundação Eugénio de Almeida, Porto, 2000, p.234.

testemunhar uma alteração do estado de coisas. Sofremos uma emoção, talvez, ou então alterou-se a percepção porque observamos o impacto de uma energia que se soltou... Mas de que forma? Onde se gerou este precário acontecer? Debatermo-nos com um problema de energia, de dinâmica, de aceleração pura e de produção de calor? Mas o que é certo é que as coisas não nascem assim, de qualquer maneira. Tem que haver uma razão e por conseguinte um texto que se lhe pode plasmar, como o “acidente” a um sujeito ou a parte no todo de onde se desintegrou e que agora viaja em direcção a uma nova realidade. Ou então tudo é muito mais simples e corremos o risco de valorizar demasiado o acaso e a circunstância, só porque desconhecemos o ponto onde interagem as forças da alavanca e se mantêm intangíveis as regras de uma misteriosa mecânica.

É evidente que a novidade exerce sobre o indivíduo um efeito regenerador. Acorda, sobressalta, movimenta, altera o estado de repouso e projecta o corpo para um abismo provisório de descontrolo energético de onde vai naturalmente regressar. E se o caso se repete? Se amanhã ou depois, noutras circunstâncias, embora organizando o espaço e reunindo as vontades em função de um mesmo desejo de acontecimento, a “visão do invisível” nos voltar a aparecer? Os termos de Anaxágoras poderão não ser os mais adequados para exprimir o drama do entendimento que perturba a nossa quietude, porque o desejo de saber também pode ser perigoso por exigir um movimento determinado em direcção ao acontecimento (Hamlet). Quando estamos na aula, esse movimento produz reflexo e induz um regresso àquilo que se observou. Não se trata de regressar à luz ou à totalidade de um mundo, mas a uma sombra de coisa que acontece e que ao manifestar-se dá testemunho de si ou parece. Ai está uma *prova* da nossa existência? “Aqui é o mundo”, nestes caminhos sem ninguém, e eu, actor, me confesso e partilho o grau elevado de uma consciência, um falar alto sobre as sombras ou, nas palavras de Nietzsche, “uma predilecção intelectual pela aspereza, pelo horror, pela crueldade, pela incerteza da existência, predilecção devida à saúde excelente, ao excesso de força vital, à excedência de sofrimento” (Nietzsche, 2002: p. 20). De certo modo, sentimo-nos a realizar um exercício de inversão das verdades da caverna. Partimos da luz em que estamos para a sombra desse “país perdido”<sup>47</sup> onde a realidade deflagra sob outro sentido.

---

<sup>47</sup> “Eu vi a luz em um país perdido/ A minha alma é lânguida e inerte. / Ó quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...” in *Clepsidra e outros Poemas de Camilo Pessanha*, Ed. Ática, Lisboa 1973, p.129.



O público é uma circunstância produzida no espectáculo. As acções diferidas absorvem o espaço. O público é a floresta em volta do círculo. Desse lugar assiste à geração dos gestos e é nessa altura oscilante de onde observa o deflagrar do instinto primitivo do grito que as coisas tomam princípio. De certo modo, a musicalidade interrompe a história e produz a harmonia. No palco abre-se a caverna para a luz, o que significa que podemos regressar de um outro modo: considerando que o homem vive numa penumbra necessária ao regular funcionamento das instituições. A arte vem libertá-lo das suas obrigações, porque lhe devolve uma pulsão que o discute e desse modo entrega-lhe uma parte de coisa viva e penetrante, como a paixão do belo e do sublime.<sup>48</sup> Mas a evidência, sendo uma cegueira que passa, é também o tempo de um espectáculo, a contemporaneidade do seu existir teatral, coisa comum que não pode ser abolida. O teatro é uma sociedade activa. Os actores trazem a luz de todos e por isso se mostram como imagens fantásticas da contemplação. Imagine-se também um *Intermezzo* na multidão dos acontecimentos. Os actores ocupam-se da operação que restitui por momentos a visão de algumas formas entreteendo-se. O homem iluminado regressa a casa e vê o estado das suas acções, a forma de luz com que existem, se são triângulos pousados ou cilindros que descem. No ar há os vestidos das gentes, os seus cheiros e perfume, a agitação de chegar. Há também a esperança de ver as árvores assaltar o castelo (Macbeth). Voltará então a aparecer o efêmero bulício de matéria em movimento aliado ao nosso sobressalto embora, por momentos, sejamos ainda conduzidos pela deusa... “abandonando a região da noite, / para a luz (...)” perseguindo uma espécie de eternidade entre as aparências da contradição e a certeza dos “únicos caminhos de investigação que há para pensar/: um que é, que não é para não ser; / é caminho de confiança (pois acompanha a verdade); / o outro que não é, que tem de não ser/ esse te indico ser caminho em tudo ignoto, / pois não poderá conhecer o não ser, não é possível, / nem mostrar-lo” (Parménides, 1997: pp. 15,17).

---

<sup>48</sup> O sublime foi cantado pelas Luzes e talvez não se tenha encontrado ainda outra palavra que o substitua: “Para o belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós, para o sublime porém simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz sublimidade; à representação da primeira esta é uma observação provisória muito necessária, que separa totalmente as ideias do sublime da ideia de uma conformidade a fins da *natureza* e torna a teoria do mesmo um simples apêndice ao julgamento estético da conformidade a fins da natureza, porque assim não é representada nenhuma forma particular na natureza, mas somente é desenvolvido um uso conforme a fins, que a faculdade da imaginação faz da sua representação” (Kant s/d: p. 140).

## ***A Câmara Clara***

O conhecimento de *A Câmara Clara* de Roland Barthes deve ter coincido com as primeiras tentativas de compreender a *teoria da relatividade* e não duvidamos que a sua leitura atenta e repetida tenha acrescentado, nessa altura, ainda mais complexidade ao drama do entendimento. Não podemos deixar de acentuar também o lado autobiográfico deste estudo, a par da explanação de uma questão teórica. Continua a sê-lo, aliás. Barthes dispõe de uma forma engenhosa um *texto rizomático*, para usar uma expressão *deleuziana*, que perturba a inocência da leitura e que exige ou pelo menos obriga a imaginar um pouco mais do que lá está. A dificuldade do texto vem anunciada no princípio e ainda hoje se constitui como enigma:

“Um dia, há muito tempo, encontrei uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão, Jérôme (1852). Disse então para comigo, com um espanto que, desde então, nunca consegui reduzir: ‘Vejo ao olhos que viram o imperador’” (Barthes, 2001: p. 15).

Mas a verdade é que se tornava bastante mais difícil decifrar o enigma da foto do que a extraordinária miragem da fórmula de Einstein. Por outro lado, a busca por uma ontologia da imagem e a pesquisa de um *em si* ganhavam forma na energia que observávamos nos fenómenos do palco, cuja dimensão, apesar de tudo, era bem mais conforme aos nossos limites. O que é que acontecia naquele lugar, fruto do trabalho do actor, que produzia tão forte encantamento junto do outro? O que é que começava ali, na necessidade imperativa do outro, no nascimento da sua presença insubstituível que vinha dar sentido ao desassossego e iluminar a obscuridade? Até que ponto a investigação poderia justamente começar nesse aparente fim de linha onde se encontra aquele que partilha a experiência de conhecimento? Poderemos sobreviver à incerteza que sucede a uma corrente de acção de palavras? Em que medida o espaço cénico é o lugar onde tudo começa e acaba?

A fotografia é contígua ao teatro. A caminho dos 200 anos de história, já era talvez a altura de a inserir no *museu* das artes<sup>49</sup>. Não tenhamos receio da conformação vetusta da palavra e lembremos a sua maternidade latina para dizermos que o museu é a casa das musas. Ora, não há lugar mais conveniente do que esse, “para se ser feliz um momento” (Alberto Caeiro), pois a fotografia é a memória complexa do que estava a fazer-se. Num certo sentido a fotografia não

---

<sup>49</sup> À classificação de Hegel (arquitectura, escultura, pintura, música, dança e poesia), veio acrescentar-se, inventado por Ricciotto Canudo, em 1912, o termo *Sétima Arte*, para designar o cinema.

mente, porque é a prova de uma coabitação, da qual subsiste o resíduo luminoso, espécie de *Spectrum* que autentifica a luz de uma coisa ida. A *aura* do teatro, por sua vez, resume do corpo do actor, com a sua fatalidade de repetição em fuga. No desenho da aura manifesta-se também essa radioactividade que Georg Simmel evocou:

“Pode falar-se duma radioactividade do homem no sentido de que, à volta de cada um, se encontra, por assim dizer, uma esfera mais ou menos ampla de significado irradiante, na qual mergulham todos os que com ele tenham de lidar – uma esfera constituída por uma textura inextricável de elementos corpóreos e anímicos. As influências sensíveis que jorram de um ser humano para o seu ambiente são, de algum modo, portadoras de uma fulguração espiritual; e actuam como símbolos de tal esplendor mesmo onde, na realidade, são apenas exteriores; onde não flui através deles nenhuma verdadeira força de sugestão ou significado da personalidade” (Simmel, 2008: p. 61).

O problema era à partida demasiado complexo e abria sobre múltiplos aspectos do conhecimento que mereciam a maior ponderação. Que força é essa, perguntávamos, que de tão extraordinária se comunica além da palavra, se desprende do corpo, sobrevive e respira no desenho e no entanto, quase só aparecendo onde todos a vêem, tem o extraordinário poder de tudo discutir e de tudo pôr em causa? A verdade é que, desse primitivo interesse pela física que haveria de levar-nos a revisitar os estudos liceais e a lembrar as leis da termodinâmica e a longa história da astronomia, nasceu um outro, associado à perplexidade, mas também à vontade e à tentação. Sabíamos tratar-se de uma *aprendizagem do Incerto*<sup>50</sup> ou em todo o caso havia uma suspeita emocionante que obrigava a percorrer de novo os caminhos, já um pouco perdidos, de outros tempos. A intuição aconselhava a regressar ao mundo grego e as leituras de Nietzsche não deviam ser estranhas à curiosidade misturada de espanto sempre que havia oportunidade de *visitar* a Grécia Antiga e em particular o pensamento pré-socrático. Julgávamos encontrar no teatro e em particular no actor essa alegria perdida por séculos de corrupção e de sofistica. O efeito tornava-se então surpresa e esta uma qualidade constituinte da forma viva que age sobre a dinâmica do ser complexo. Nesse sentido o efeito envolve-se na história, mas refere-a só na medida em que se dilui na eternidade da potência; o devir no teatro não depende apenas da sua causa e nem por isso a esvazia. A causa ocupa sempre espaço e mesmo perdendo a sua futuridade não deixará de habitar a história dos fundamentos. Ela constitui o seu próprio motivo de coisa mortal inscrita no vivente. A preocupação com a vida é uma preocupação com a

---

<sup>50</sup> *Aprendizagem do Incerto* é o título de um conjunto de ensaios literários de Silvina Rodrigues Lopes, publicados por Litoral Edições, Lisboa, 1990.

salvação. As ciências sociais e, em particular, a sociologia, acreditam ainda numa solução para o homem, embora discutindo padrões de comportamento ético e de verdade moral. O teatro resulta do contacto e do impacto, mas não contradiz os estudos ou as verdades morais. O actor sofre de uma honradez implacável. O cabotino, não, pois é um seu contrário, uma perversão ou uma excrescência. No teatro estuda-se a anulação de uma certa quantidade de distância para favorecer a conceptualização. Toda a conceptualização contém uma apresentação, um carácter espectacular, por extensão etimológica, se preferirmos. A memória constitui-se tecnicamente, ela é a própria técnica e por isso o actor é o artista que se conforma com a técnica e a memória ao mesmo tempo. A questão é complexa e o drama difícil de entender ou de desenvolver. Para descansar, o filósofo põe-se então a ler e a certo passo depara com uma fotografia.

“Esta fotografia antiga (1854) toca-me: é aqui, simplesmente, que eu desejava viver. Este desejo mergulha em mim a uma profundidade e através de raízes que eu desconheço: calor do clima? Mito mediterrânico, apolinismo? Deserdação? Reforma? Anonimato? Nobreza? Seja o que for (de mim próprio, das minhas razões, dos meus fantasmas), gostaria de viver lá em baixo, *como gente fina* – e essa fineza nunca é satisfeita pela fotografia turística. Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres, devem ser *habitáveis* e não visitáveis. Se eu o observar bem em mim próprio, este desejo de habitação não é nem onírico (não sonho com um olhar extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa em função das fotos de um prospecto de agência imobiliária); ele é fantasmático, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me para a frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou na *Invitation au Voyage* e na *Vie Antérieure*. Perante estas paisagens de predilecção, tudo se passa como se *eu estivesse certo* de lá ter estado ou de lá dever ir” (Barthes, 1980: p. 62).

Se pudéssemos viver dentro de uma fotografia, onde estivesse uma casa de habitação e um pouco dos reinos que nos permitem ser habitados pelo modo como as coisas se geram... Depois o papel sublimava-se na substância da cinza e de novo a luz original se abria na noite do espectáculo para que os sais de prata cumprissem o seu papel e a instâncias de um desejo puro e químico o sujeito pudesse dissolver-se ou ressuscitar para oscilar no mundo como um ser (ainda que histórico) provisório. Do ponto de vista do observador as fotografias são a luminescência de esparsas aparições de morte. A fotografia foi a técnica inventada para verificar esse ponto (*punctum*). As imagens aparecem como andamento de sintaxe em tempo real e os corpos apresentam-se animados, como as esculturas aéreas. A observação de uma fotografia é perversa quando condiciona a naturalidade do acontecer (a sua bondade) a um desejo de forma

e a uma vontade radiográfica de análise e de fruição das relações cromáticas entre partes de uma estrutura que se veste com a aparência do ser.

*A Câmara Clara* foi o primeiro livro estudado na aula, o nosso primeiro livro. A experiência da leitura concorre contra o esquecimento e dela resulta a memória viva da comoção que sentimos num dado momento... Uma terça-feira à tarde, devíamos estar em Novembro, uma jovem estudante do primeiro ano<sup>51</sup> subia ao palco levando consigo uma caixa de sapatos cheia de fotografias antigas; levava também no seu frágil corpo de atriz algumas passagens de cor. Pela primeira vez víamos iluminar-se o ensaio. Ela fizera uma colagem onde reunia referências, lembranças e percursos que nos conduziam à *fotografia da mãe no Jardim de Inverno*. Ali, naquele espaço mais alto, no sítio onde é o mundo, deslocava-se levemente, como uma pequena bailarina numa canção de Satie:

“Assim estava eu, sozinho no apartamento onde ela acabara de morrer, contemplando uma a uma, à luz do candeeiro, essas fotos da minha mãe, recuando lentamente no tempo, com ela, procurando a verdade do rosto que eu amara. E descobri-a.

A fotografia era muito antiga. Cartonada, com os cantos gastos, de uma sépia pálida (...)

Observei a menina e encontrei finalmente a minha mãe. A claridade do seu rosto, a pose ingénua das mãos, o lugar que ela docilmente ocupara sem se mostrar nem se esconder, finalmente a sua expressão que a distinguia, como o Bem do Mal, da rapariguinha histérica, da boneca afectada que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se tomarmos a palavra na sua etimologia que é “não sei fazer mal”), tudo isso transformara a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que ela sustentou durante toda a sua vida: a afirmação de uma doçura” (Barthes, 1981: 97/98).

A sala estava cheia, havia um grande silêncio comovido e no fim, quando a jovem atriz se recolhia sobre a fotografia que tratara com tanto cuidado durante a *performance*, explodiu uma enorme ovação. Deve ter sido também nesse dia que falámos de Blanchot e do *impoder*,<sup>52</sup> aquele desejo de não pretender nada e de ser só aquilo, uma luz que acaba de acender-se e que

---

<sup>51</sup> Referimo-nos a Isabel Pereira, na altura (1997) uma jovem aluna do 1º ano da Licenciatura em Comunicação Social.

<sup>52</sup> Referindo-se a Artaud, escreve Maurice Blanchot (1984, p. 45): “ Ele sabe, com a profundidade que a experiência da dor lhe dá, que pensar não é o mesmo que ter pensamentos e que os pensamentos que tem apenas lhe fazem sentir que ‘ainda não começou a pensar’. Esse o grave tormento em que se revolve. É como se tivesse tocado, contra a sua vontade e devido a um erro patético que o faz gritar, o ponto onde pensar é sempre já não poder pensar ainda: ‘impoder’, segundo a sua expressão que é como que essencial ao pensamento, mas faz do pensamento uma falta extremamente dolorosa, um desfalecimento que irradia imediatamente a partir desse centro e, consumindo a substância psíquica do que ele pensa, se divide a todos os níveis em várias impossibilidades especiais. “

logo vai desaparecer para sempre. Sim, este foi sem dúvida o ensaio que abriu as portas aos nossos estudos e ao abismo das perplexidades e da voragem e que durante todos estes anos atraiu a vontade e o desejo de saber. Não se tratava de ciência ou era de ciência que tratávamos? Ou seria antes “um mau sinal de livro pré-científico”, como diria Bachelard? A verdade é que investíamos trabalho e rigor na observação ou apenas pretendíamos resultados e proveito e para isso dispúnhamos de método e de perseverança? As palavras de Karl Popper vêm contradizer ou esclarecer o nosso propósito:

“Interessa-me sobretudo o conhecimento objectivo e a sua evolução, e sustento que não é possível compreendermos os princípios do conhecimento subjectivo se não estudarmos a evolução do conhecimento objectivo e o intercâmbio entre os dois tipos de conhecimento, no qual o conhecimento subjectivo recebe mais do que dá” (Popper, 1997: p. 16).

Mas foi aqui que tudo começou e era imensa a paisagem que se abria perante o nosso olhar ainda razoavelmente inocente. *A Câmara Clara* tornava-se, da forma menos previsível e mais desconcertante, a *pedra de toque* ou a *menina dos olhos* da nossa aula. A princípio não compreendíamos muito bem se nos precipitávamos no espaço sedutor da ficção, ou se observávamos, tão só, a destreza das associações e das transposições; provavelmente o encantamento nascia do rigor da observação filológica e do perfeito domínio da conceptualidade e do aparato técnico-linguístico necessários à desmontagem do processo fotográfico. No entanto – disso tínhamos a certeza – mais do que o regresso à fotografia e mais do que o debate em volta de uma ontologia da imagem, o que nos animava era o espanto, a sensação de estarmos perante “a eterna novidade do mundo” (Alberto Caeiro). Nessa leitura, perante a iminência das imagens intensas, voltámos a lembrar a originalidade do olhar e a pensar que as coisas e o seu entendimento podem começar numa inocência ou numa irresponsável intuição; um dia teremos a técnica de que precisamos para estudar o problema, no além do objecto, por intermédio de uma admirável abstracção. Sim, era aquilo e um pouco menos do que isto. Sentíamo-nos apenas, ontem e hoje, suspensos perante a maravilha, mas acreditando como Nietzsche que “a vontade do sistema é uma falta de lealdade” (Nietzsche, s/d, p. 14).

## Encantamento

O encantamento provém de uma ligação ao espectáculo – o contrário de um alheamento, o oposto a *estar sem presença*, como quem ocupa espaço por ninguém. Poderíamos desenvolver também um outro raciocínio, afastando-nos porventura dos pressupostos da contratualidade empírica e então diríamos que, no espectáculo, não pode deixar de produzir-se uma *presença* (Steiner: 1993). Para simplificar o problema e podermos desse modo escapar à vastidão de uma questão de ordem estética, aceitamos como critério provisório de valor o grau de adesão e de encantamento dos públicos – esse fenómeno repercute-se pela vastidão dos encontros sociais, articula convenientemente o *logos* e a representação. É verdade que o teatro vive na iminência de uma perda para a realidade. Jogos, festivais, performances, meetings, raves ou simples divertimentos de juventude fomentam o mesmo dispositivo, mas não são arte. Mas o que é que distingue a qualidade do encantamento produzido no final da taça (seja ela qual for) ou no funeral de uma vedeta, do tão nobre e venerado acontecimento musical que resplandecia nos encontros com Stockausen? A solução talvez esteja nas mãos de um mágico encenador?

À medida que o tempo passava e que as várias crises nascidas com os anos 80 se adensavam na consciência teórica, íamos observando nas aulas de Técnicas de Expressão uma espécie de recondução de *passos em volta*<sup>53</sup> que subitamente animavam o *espaço vazio*. Era sobretudo nos exercícios colectivos de experimentação em palco que tal acontecia. Lembramos agora essa luz, o princípio animador, uma alegria que se manifestava na exuberância da sua forma e que envolvia um pequeno povo que se juntava num anfiteatro, acontecido por um assomo de energia e encantamento. Aí, o coro continuava a fazer parte da aula. A sua origem remonta ao tempo dos caçadores e dos recolectores e consagra-se no exercício das liturgias e na guerra. As mudanças de civilização e a complexificação gradual de sistema que lhe é adjacente disseminaram e diferenciaram a voz colectiva proporcionando as mais diversas oportunidades. Um breve estudo lexicológico far-nos-á aparecer um conjunto interessante de palavras e expressões correlacionadas. Um pouco por todo o lado, nas escolas, nas empresas, nos cafés e nos estádios se ouvem as vozes do coro.

---

<sup>53</sup> *Os Passos em Volta* (1963) recolhe alguns dos mais importantes textos em prosa de Herberto Helder.

No nosso caso, os meios foram deixados intactos. Temos um *espaço vazio* e por conseguinte um alvo onde inscrever o real que há-de nascer da respiração e do corpo do actor. As “Técnicas de Expressão” pretendem uma introdução ao princípio da teatralidade necessária ao processo de ensino e ao processo de aprendizagem. A nossa aula releva da pedagogia como uma natureza e da retórica por uma questão de princípio; mas convém lembrar também a “materna sepultura” (Camões):

“Nos últimos dois séculos, (...) desde o Romantismo, as Humanidades perderam naturalmente a sua natureza técnica e estreitamente normativa, adquiriram novo rigor metodológico, objectividade analítica, poderosa capacidade heurística, descritiva e explicativa, densidade argumentativa e cognitiva. Na moderna “Universidade sem condição” de que falou Derrida, com admirável empenhamento intelectual e cívico – uma Universidade que só tem sentido se não lhe for denegada a liberdade *incondicional* de questionar e de afirmar, se puder *fazer profissão de verdade*, se estabelecer um compromisso sem limites com a verdade, que devem servir o pensamento, o saber e a investigação –, as Humanidades têm por direito próprio um lugar central, como devem ter em todo o ensino que se proponha educar e formar homens e mulheres livres, ética e civicamente responsáveis” (Aguar e Silva, 2010, p.11).

No palco, os sentidos são formas conceptuais e perceptivas. Quase diríamos que a pragmática não tem mais razões de se pronunciar porquanto “tem a parte desejada.” (Camões) Mas neste tão aparente enredo gramatical instala-se agora uma dúvida, a mesma dúvida de sempre. Vale a pena? Valerá a pena? Esta intensificação de uma preocupação instala-se no terreno que deveria pertencer apenas aos actos do actor e ao estudo das suas performances? Em última análise, estamos a fazer depender de um prognóstico o desenvolvimento de fundamentos destinados a um propósito – a responsabilidade moral. Não se pode julgar a via certa sob os auspícios da incerteza ou então isso é possível e o elo filosófico não é responsável por qualquer semelhança com a realidade.

“Pois bem, como discorremos? Discorrer no âmbito moral é sempre fazê-lo com alguém. Há um interlocutor e parte-se da posição dessa pessoa, ou da diferença real entre ambos os interlocutores; não se discorre a partir do zero, como se se falasse com alguém destituído de exigências morais. Seria impossível debater sobre o bem e o mal com alguém que não aceitasse princípios morais, assim como seria impossível debater problemas empíricos com uma pessoa que recusasse aceitar o mundo das percepções que nos rodeia” (Taylor, 2009: pp.45-46).

Em última análise regressaremos aos correios de fogo que de monte em monte atravessaram as terras da Trácia e da Beócia para que se faça saber que há algo novo e talvez profundo nesta



matéria a que damos o nome de “técnicas de expressão”. O acto de mostrar-se, o aparente e tão enganador regresso à infância através do encantamento produzido pelo jogo em contexto de dinâmica de grupos, a recepção do elogio público através das manifestações de agrado, tudo isso contribui para criar uma determinada atmosfera que funciona positivamente por oposição à relativa solidão de outros actos sociais. A interacção de três factores talvez pudesse explicar o *fenómeno*. O discurso, o diálogo e os exercícios combinam-se? Serão eles a forma complexa que integra as leis do caos? São eles que produzem a maravilha? De momento, não parece aceitável ou não convém afirmá-lo porque continua a ser necessário procurar outras razões ou reorientar a reflexão em sentido diverso. Tempo houve e tempo há em que os fenómenos regressivos são lei. Gerações inteiras perderam tesouros insubstituíveis. Antes do desastre ter acontecido não se podia imaginar o fim da imensa biblioteca de Alexandria e é oportuno admitir que os homens daquele tempo tudo tenham feito para garantir a sua eternidade. Com ela desapareceu uma parte substancial da memória da humanidade. Tratados, registos, pensamentos, leis, perderam-se para sempre. Por tudo isto, o possível reencontro com a sabedoria grega do século V a.C. talvez não fosse a resposta às mais fundas e modernas inquietações, mas poderia ao menos produzir o desejo de uma viagem à procura de um lugar onde a memória ainda permanecesse, com tudo o que aprendera.

“O caminho para as origens leva, em todo o lado, à barbárie, e quem se ocupa dos gregos deve lembrar-se sempre de que o desejo imoderado do saber é, em si e em todos os tempos, tão bárbaro como o ódio ao saber, e de que os Gregos domaram o seu instinto de conhecimento, em si insaciável, mediante a consideração pela vida e mediante uma necessidade de vida ideal – porque o que aprendiam logo o queriam viver. Os Gregos também filosofaram como homens de civilização e com os fins da civilização e, por isso, não tiveram de se dar ao trabalho de voltar a inventar os elementos da filosofia e da ciência, por causa de qualquer arrogância autóctone; antes pelo contrário, começaram logo a completar, a aumentar, a elevar e a purificar estes elementos transmitidos, de tal maneira e tão bem que só agora se tornaram, num sentido mais elevado e numa esfera mais pura, inventores. Inventaram, de facto, *os tipos principais do espírito filosófico*, aos quais toda a posteridade nada acrescentou de especial” (Nietzsche, 2009: p.18).

Cada homem traz consigo a responsabilidade de recomeçar a história, já o dissemos; mas deve fazê-lo como herdeiro e senhor da faculdade da memória e pensando que o herói é o que recomeça e se faz viajante, tornando-se desse modo criador de destino e de sentido trágico. Constantin Cavafy, o grande poeta de Alexandria, di-lo-á da forma mais bela:

“ (...)

Deves orar por uma viagem longa.

Que sejam muitas as manhãs de Verão,

Quando, com que prazer, com que deleite, entrares em portos jamais antes vistos!

Em colónias fenícias deverás deter-te

Para comprar mercadorias raras:

Coral e madrepérola, âmbar e marfim. E perfumes subtis de toda a espécie:

Compra desses perfumes quanto possas.

E vai ver as cidades do Egipto,

Para aprenderes com os que sabem muito.

(...)”<sup>54</sup>

Entretanto ocorrem imagens e pensamentos criados de todos os lados do tempo e dos textos: profecias, histórias, oráculos, aforismos, sentenças. De algum modo, o mestre desta lição também ele poderia ter ousado um dia desafiar o oráculo a prescindir do peso incomparável de nobilíssimas tradições e prescindir também de quase todos os dados e saberes. Como um monge budista, leve do espaço e certo do seu caminho, o mestre aprenderia a sua arte após longos anos de estudo, de exercício e de reflexão. E assim faria ao caminhar até ao limite, suportando a dor e superando o obstáculo, ouvindo uma só respiração no mundo até alcançar o seu tempo no universo. Só depois pensaria iniciar o difícil caminho das visões para se sentar a ver a relação no espaço entre os volumes. Mas estes parecem-lhe às vezes sombras de um outro mundo, ressonância mítica de outros tempos e não exactamente uma proposta para os dias que vivemos. Nenhum homem culto vive de acordo com o seu tempo. Vive no seu tempo, mas angustiado com o estado de convulsão que os sistemas complexos mostram, ao ponto de fazerem pensar no fantasma de uma equação irresolúvel. Parte do espaço mediático interpõe-se agora entre nós e a *verdadeira vida*, como dizia Artaud, para nos oferecer a oportunidade do consumo, da mediocridade moral e cultural, vendendo-nos heróis em forma de vedetas empalhadas no verniz do estúdio e dramas humanos que consumimos como pastilhas que alimentam uma máquina esquizofrénica. Hoje a notícia chega-nos em tempo real e a distância deixou de ser um entrave ao conhecimento do que acontece no lugar estranho. Nesse sentido, o mundo deixou de ter distâncias e os factos ou a mensagem misturam-se e convivem connosco à mesa. Concentramo-nos no aqui e no agora, mas existimos separados e vivemos dispersos entre

---

<sup>54</sup> Trata-se de um excerto do poema Ítaca, de 1911, que pode ser lido na íntegra, numa tradução de Jorge de Sena, em *90 e mais quatro poemas*, Centelha, Coimbra, 1986, pp. 54-55.

nós e o longe que nos aparece, entre nós e a mensagem trocada, a concomitância obrigatória da mercadoria<sup>55</sup>.

O sistema assim criado é predador e necessita, portanto, de se alimentar. À falta de “noticiário” é necessário inventá-lo. Eis a primeira perversão! Ainda que a *notícia* possa vir contaminada pelo efeito de real ou a sua veracidade seja decodificada como verosimilhança. É sempre necessário convencer, seduzir, fingir. Através de uma espécie de *cerimónia* meticulosamente preparada é dada a ordem para tocar a reunir, repetida e ritual, rítmica, diária ou semanal, de modo a suspender as capacidades da atenção e da memória. Chegou a hora do anti-depressivo, é necessário diminuir o *pathos* perante a iminência de um grave acontecimento. Nos nossos dias, o homem parece não encontrar solução para a sua permanência na terra no limite de uma dimensão e de um paradigma que se resume num estado de coisas e num ser na história que tem o nome de *homo sapiens sapiens*. Por outro lado, a ciência já fez saber há muito que o fim do sistema solar é inevitável, embora também saibamos que a dimensão desse apocalipse por vir se esvazia perante a duração e a grandeza do tempo cósmico e nessa medida pode não ser tida em conta na formulação de um sistema filosófico ou de uma arte de viver. Perguntamo-nos, aliás, se o homem alguma vez terá acreditado na eternidade dos sistemas que o cercam, a começar por si próprio? O processo civilizacional talvez tenha levado longe demais a dimensão fantasmática do saber associado ao poder que tudo procura agora dominar – terra e céus, interior e exterior, cultura e natureza. Mas este é também o tempo de um último aviso à navegação, um aviso enraivecido por vezes em volta de coisa nenhuma, numa esperança sem equilíbrio ou fundamento, mas que pretende lembrar que a morte existe e que o homem não só não pode resolver o problema da sua eternidade, como está longe de conviver pacificamente com o problema da cultura. Freud aconselha:

“Ao considerarmos defeituoso, com toda a justiça, o presente estado da civilização por tão inadequadamente nos proporcionar a felicidade que necessitamos, e pela quantidade de sofrimento que provavelmente poderia ser evitado

---

55

“36 A Mercadoria

É o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis” que se realiza absolutamente no espectáculo, onde o mundo sensível se encontra substituído por uma selecção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência” (Debord, 1991: p. 27).

– ao tentarmos pôr em evidência as suas deficiências através da sua crítica impiedosa, estamos indubitavelmente a exercer o nosso direito e não a mostrar-nos inimigos da cultura” (Freud, 2005: p.72).

Somos um mundo que admite a hipótese (transformada em presságio) de que uma época *pós – ciência* poderá desabar sobre o nosso destino. Conhecido o limite a partir do qual não é possível determinar o fim do homem enquanto enigma e explicar de forma plausível a origem já não do universo, mas do princípio e da velocidade, resta-nos o estudo de um tempo intermédio (uma nova Idade Média?), irremediavelmente marcado pela história, onde predomina o saber tecnológico, a preocupação económica e a fragmentação civil. Provavelmente, a esta crise que hoje sentimos como fim de tempo, ou *Fim de Partida* na designação de Beckett, sucederá uma espécie de optimismo fundado algures pela técnica e sujeito a um *limite de idade* prognosticável a curto prazo:

“Os elementos reais deste quadro em formação já não são os átomos da química, mas os electrões e os protões cujas interacções mútuas são governadas pela constante da velocidade da luz e pelo *quantum* elementar da acção. De sorte que, do ponto de vista actual [1941], podemos considerar ingénuo o realismo da pintura clássica do mundo. Mas ninguém pode dizer se, nalgum dia futuro, as mesmas palavras não deverão servir para designar, por sua vez, a nossa imagem moderna do mundo”<sup>56</sup>.

Devemos ainda acreditar que, na sequência do caos babélico sugerido pelas alterações climáticas e pela dimensão teórica do *fim da História*<sup>57</sup>, sobrevenha uma pequena idade do ouro com a descoberta de novas fontes de energia? Uma coisa é certa. As próximas gerações

---

<sup>56</sup> *Limite de Idade*, (*Obras Completas* Vol. II – Poesia, INCM, Lisboa, 1989, pp. 553-634) dedicado a Aurélio Quintanilha, *precursor dos prodígios do código genético (ADN)*, é o título de uma das últimas recolhas poéticas publicadas em vida por Vitorino Nemésio. O grande humanista e escritor dedicara os últimos anos da sua vida a interessar-se pelas ciências e nomeadamente pela física e pela biologia. Excertos de textos de Max Planck, (transcrito acima) Prémio Nobel da Física em 1919 e de André Lwoff, Nobel da Medicina em 1965, são escolha de Nemésio e servem de epígrafes ao seu livro.

<sup>57</sup> Chamamos a atenção, sem pretendermos entrar, de momento, no debate suscitado pelo livro de Francis Fukuyama, para a pertinência de algumas das suas observações. Apoiando-se em Nietzsche ou no que aparenta ser uma leitura do grande filósofo alemão, escreve Fukuyama: “Nietzsche acreditava que a democracia moderna não representava o autodomínio dos antigos escravos, mas sim a vitória incondicional do escravo e de um tipo de moralidade próprio da escravidão. O cidadão típico de uma democracia liberal era um «último homem» que, instruído pelos fundadores do liberalismo moderno, trocou a crença orgulhosa na superioridade do seu próprio valor por uma autopreservação comodista. A democracia liberal produziu «homens sem coluna vertebral»; compostos de desejo e razão, mas sem *thymos*, suficientemente espertos para encontrarem novos processos de satisfazerem uma série de aspirações comezinhas, através da aspiração dos seus próprios interesses a curto prazo. O último homem não desejava ser reconhecido como superior aos outros e, sem esse desejo, nenhuma excelência ou realização era possível. Contento com a sua felicidade e incapaz de sentir qualquer espécie de vergonha por não conseguir elevar-se a aspirações além das imediatas, o último homem deixou de ser humano” (Francis Fukuyama in *O Fim da História e o Último Homem*, 4ª Ed. Lisboa, Gradiva, 2010).

deverão tomar em mão profundíssimas alterações dos modos de vida. A experiência da comunicação em larga escala e em particular a realidade do ensino mostram que uma humanidade tecnologicamente desenvolvida e profundamente instruída não é necessariamente uma humanidade culta e disposta a abrir um caminho que a conduza em direcção ao bem<sup>58</sup>.

Por vezes surgem os estados com as suas *boas leis* e discute-se a urgência do poder absoluto para condicionar os comportamentos humanos e regulá-los para desse modo garantir a sobrevivência de laços e relações sociais. As palavras de Thomas Hobbes enunciam um factor e um sistema reiterados pelo exercício das sociedades humanas: Só “o poder do Estado consegue impedir que os seres humanos, agressivos, competitivos e movidos por um encadeamento incessante de desejos, se matem uns aos outros” <sup>59</sup>. Os actores, pelo contrário, aprofundam espaços de relação e de contraponto, onde essa regulação actua no mais profundo da *liberdade livre* (Rimbaud), fazendo vir à luz qualidades desconhecidas e um cuidado de si. As artes do palco favorecem a aprendizagem pela imaginação e em solidariedade. Vivemos sobre uma época doente, e nunca é de mais repetir que estamos sujeitos a períodos mais ou menos longos e repetidos de crise e de *mal de vivre*. Não será, por isso, possível escrever de novo o grande texto unificador, símile das narrativas estruturantes e configuradoras de mundos harmoniosos. O mundo passa e dizemos não haver sentido para a realidade, porque tudo é móvel como a água e tudo é estranho às antigas visitas. O destino é um *não-lugar*<sup>60</sup> para onde se caminha

---

<sup>58</sup> Em *A Cidade e as Serras*, Eça de Queirós apresenta um personagem situado nos idos de 1880, espaçosamente sentado no famoso jantar do 202, durante o qual sucedeu a pescaria protagonizada pelo Grão-Duque Casimiro. O jovem remói projecções que nos fazem lembrar as revoluções e os canhões da I Grande Guerra:

“ - Para quê, meu caro senhor?

Ele atirou um gesto suave em que todos os seus anéis faiscaram:

- Para uma bomba de dinamite... Temos aqui um esplêndido ramalhete de flores de Civilização, com um grão-duque no meio. Imagine uma bomba de dinamite, atirada da porta!... Que belo fim de ceia, num fim de século!

E como eu o considerava assombrado, ele, bebendo goles de Chateau-Yquem, declarou que hoje a única emoção, verdadeiramente fina, seria aniquilar a Civilização. Nem a ciência, nem as artes, nem o dinheiro, nem o amor, podiam já dar um gosto intenso e real às nossas almas saciadas. Todo o prazer que extraíra de criar estava esgotado. Só restava, agora, o divino prazer de destruir!” <sup>58</sup> Eça de Queirós in *A Cidade e as Serras*, Livros do Brasil, 34ª Ed., Lisboa, s/d, pp. 64-65.

<sup>59</sup> Thomas Hobbes cit. por Eunice Ostrensky, in *Mente, Cérebro e Filosofia*, n. 2, Série especial da *Revista Mente & Cérebro*, São Paulo, 2007.

<sup>60</sup> “[P]elo termo de ‘não-lugar’ entendemos designar duas realidades complementares mas distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer), e a relação que os indivíduos estabelecem com esses espaços. Se é um facto que as duas relações se sobrepõem e, em todo o caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, descansam), não é por isso que se confundem, pois os não-lugares mediatizam todo um conjunto de relações consigo próprio e com os outros que só indirectamente dependem dos seus fins: tal como os lugares antropológicos são produtores de social orgânico, os não-lugares criam uma contratualidade solitária” (Augé, 1998: pp. 99,100).

depressa, animados pelo sentido unívoco que tem esse destino, que caminha apenas para sermos levados mais depressa, submetidos à iluminação de um ponto que corre à nossa frente:

“Véra, a minha mulher, diz-me: “Todos os cinquenta minutos morre um homem nas estradas de França. Olha para eles, para estes doidos todos que correm à nossa volta. São os mesmos que sabem mostrar-se de uma prudência absolutamente extraordinária quando vêem assaltar uma velha na rua, mesmo diante dos olhos. Como é que podem não ter medo quando estão ao volante?

Que responder? Talvez o seguinte: o homem inclinado para a frente na sua motorizada só pode concentrar-se no segundo presente do seu voo; agarra-se a um fragmento do tempo cortado tanto do passado como do futuro; é arrancado à continuidade do tempo; está fora do tempo; por outras palavras, está num estado de êxtase; nesse estado, nada sabe da sua idade, nada das suas preocupações e, portanto, não tem medo, porque a fonte do medo está no futuro, e quem se liberta do futuro nada tem a temer.

A velocidade é a forma de êxtase com que a revolução técnica presenteou o homem”<sup>61</sup>.

Ou haverá ainda uma *pequenina luz*, espécie de paz primordial ou simplesmente “paz tranquila, paz do sábado que não entardece”, como disse Santo Agostinho nas *Confissões*. Seja como for, é deste modo, como um fim de desejo em si mesmo, uma anulação de alteridade em construção, que o império do consumo, com os seus palácios e quintais de betão, com as suas casernas de neófitos do salário mínimo e de beatos da nova ordem e da fatalidade técnica, cumpre a sua missão: encaixar e formatar virtualidades para desenvolver a autonomia das casas inteligentes, onde os homens se instalam durante o período de requalificação. Aí são estudados e reeducados, como antigamente nos campos de algodão ou nos engenhos do açúcar e talvez destinados a cópias mais suaves, embora mais perfeitas, ou a protótipos invencíveis de super-homens de si mesmo. Não nos separam as distâncias ou as montanhas, não nos separam os mares, os rios ou os precipícios, mas separam-nos os novos medos, as proximidades, o excesso de movimento e de velocidade; separam-nos também as mensagens, a sua angústia, os seus efeitos e formas, a prescrição, o lembrete, a declaração, o anónimo, o código, o toque. Estamos longe vivendo cada vez mais perto de uma concentração de longes. As mensagens que atravessam o mundo são já um dos subtextos dessa fábula gigantesca da literatura pós-industrial. E tudo parece no lugar certo e tudo se aprende à distância de um botão, mesmo se um grito ecoa na noite do desassossego...

---

<sup>61</sup> Milan Kundera, *A Lentidão*, Trad. de Miguel Serras Pereira, Ed. Asa, Porto, 2000, pp 5-6.

“Ó noite onde as estrelas mentem luz, ó noite, única coisa do tamanho do Universo, torna-me, corpo e alma, parte do teu corpo, que eu me perca em ser mera treva e me torne noite também, sem sonhos que sejam estrelas em mim, nem sol esperado que illumine do futuro” <sup>62</sup>.

Quase a começar esta tentativa de reconhecimento do terreno em que nos movemos em busca de um sentido para a expressão e de uma resposta para o desconcerto das solidões que animam a humanidade do homem, ouvimos ainda a pergunta de Hölderlin: “Desde quando somos um diálogo?” Talvez não importe responder por agora ou então, se isso nos concede o dom e os favores do fado, concedamos “nesta peregrinação o penhor de sermos já luz ao sermos salvos pela esperança”, como também disse o bispo de Hipona, e continuemos pelo desejo e pela necessidade da palavra, fazendo com que o nosso pobre discurso encontre o pensamento de Heidegger:

“Nós, homens, somos um diálogo. O ser do homem funda-se na fala; mas esta acontece primeiro no *diálogo*. (...) Ser um diálogo e ser histórico, são ambos igualmente antigos (...) Desde que os deuses nos conduzem ao diálogo, desde que o tempo é tempo, o fundamento da nossa existência é um diálogo (...) No entanto, a poesia não toma a linguagem como um material já existente, pois é a poesia ela mesma que torna possível a linguagem (...) A poesia desperta a aparência do irreal e do sonho face à realidade palpável e ruidosa na qual nos cremos como em casa. Mas, sem dúvida que é o contrário, pois o que o poeta diz e toma por ser é a realidade” <sup>63</sup>.

## ***Uma Pequenina Luz***

O nosso testemunho mais importante vive na memória afectiva<sup>64</sup> e em alguns documentos que revelam aspectos parcelares da experiência. Se fosse possível reunir todos os textos produzidos,

---

<sup>62</sup> Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Vol. 1, Ed. Ática, Lisboa, 1982, p. 192.

<sup>63</sup> Martin Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesia* in *Arte Y Poesia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp.134-140.

<sup>64</sup> A propósito de *Memória Afectiva*, lembremos um excerto de *A Formação do Actor*, de Stanislavski, onde o Mestre, confrontado com as dificuldades dos actores, se serve de uma pequena história para iluminar o conceito.

“A melhor explicação que eu posso dar-vos é contar-vos uma história. Vejamos como Ribot definia esta forma de memória que ele foi o primeiro a caracterizar.”

“Dois homens tinham sido surpreendidos pela maré e encontraram-se encerrados num rochedo. Depois do salvamento, perguntaram-lhes quais tinham sido as suas impressões. O primeiro lembrava-se exactamente de cada um dos seus *gestos*, por onde tinham andado, os rochedos que tinham escalado, etc. O outro não tinha nenhuma recordação do lugar; em contrapartida lembrava-se de todos os sentimentos que tinha sofrido: prazer, apreensão, receio, esperança, dúvida, e enfim pânico.

as fotografias, as filmagens, as gravações áudio? Se fosse possível registrar os testemunhos, recuperar os apontamentos e proceder depois à organização de todo o material e à sua análise, se fosse possível? ... Mas não bastará lembrar que *a pequenina luz* nos apareceu e que num certo tempo e lugar foi *presença real*<sup>65</sup>? Não é suficiente analisá-la à distância, na certeza da sua inexorável efemeridade e tentar então compreendê-la? Não é esse o nosso objectivo? Que mais nos resta fazer do que falar de uma experiência comum e em consequência disso obrigarmo-nos a comentar o *saber de experiências feito* e a lembrar momentos emocionantes vividos no palco? É verdade que podemos rever a respiração da sala, os ensaios, o controlo nervoso, o aquecimento, o grupo, a observação e dissecação das imagens, o desenho que aparecia a evoluir no espaço; é verdade que por um lado se estudou a geometria e a abstracção e por outro a imagem-corpo, a respiração e o movimento no espaço físico. Tudo isso é verdade. Lembramos também o exercício da escrita, nesse tempo em que repetíamos e substituíamos as palavras e alterávamos as construções até encontrar uma abertura por onde se ouvisse cantar. Nessa proximidade da beleza e nesse limite da sedução, o sentido era quase branco e os signos esvaziavam-se como certamente deve acontecer às energias invisíveis no espaço. No *espaço vazio* o actor dirige-se para norte e é possível provar que havia um pouco de vento e isso acontece na expressão de uma sílaba, ou por um *vibrato*, em toda a extensão do sentido que Valéry exprimiu nas suas reflexões sobre estética:

“O público confunde demasiadas vezes a arte da restrita decoração, cujas condições se estabelecem em relação a um lugar definido e limitado, e necessitam de uma perspectiva única e de uma certa iluminação, com a arte completa na qual a estrutura, as relações, tornadas sensíveis, da matéria, das formas e das forças são dominantes, reconhecíveis a partir de todos os pontos do espaço, e introduzem, de algum modo, na visão, não sei que presença do sentimento da massa, da potência estática, do esforço e dos antagonismos musculares que nos identificam com o edifício, através de uma certa consciência do nosso corpo completo” (Valéry, 1995: 35,36).

---

“Foi o que se passou da primeira vez que vocês representaram a cena do “louco”. Ainda vos estou a ver, pregados ao chão, espavoridos, tentando encontrar o caminho certo, com toda a tensão fixada na porta. Depois de adaptados à situação, com que excitação e com que convicção vocês se lançaram no jogo!

“Mas para chegar ao que conseguiu o segundo homem na história de Ribot, reviver todos os sentimentos que vocês tinham experimentado no princípio e representar naturalmente sem ter que fazer um esforço voluntário, foi necessário que vocês possuíssem *uma memória afectiva excepcional*.

“É o que, infelizmente só acontece muito raramente” (Stanislavski, 1986: p.153). Tradução nossa

<sup>65</sup> *Presenças Reais* é o título de um ensaio de George Steiner, que apresenta rigor e densidade crítica na abordagem do problema da modernidade e na discussão filosófica da “desconstrução”. Está publicado em Português pela Ed. Presença, Lisboa, 1993.



Mas no fim, lembrados os capítulos e passagens desta aventura em busca do sentido, esgotados os recursos, ouvidas as testemunhas, teríamos concluído sobre a inutilidade dos nossos esforços. A imagem do projecto fora reconstruída, tínhamos agora a maquete da complexa e sumptuosa arquitectura, mas não teríamos mais nada... A *pequenina luz*<sup>66</sup> desaparecera. Para onde se moveu o fogo que ali estava? Quem vem lembrar essa alegria e essa possibilidade de enfrentarmos em conjunto, no espaço fechado e vazio, a nossa própria sombra e, talvez, uma *presença real*?

“Esta aposta – que é a de Descartes, de Kant e de todos os poetas, artistas ou compositores de que temos explicitamente notícia – afirma a presença de uma realidade, de uma “substanciação” (é óbvio o alcance teológico deste termo) no interior da linguagem e da forma. Supõe uma passagem, para além do fictício ou meramente pragmático, do sentido à plenitude do sentido. A hipótese é aqui não a de que “Deus” é por a nossa gramática ser inactual, mas a de que a gramática vive e engendra mundos porque aposta no ser de Deus.

Esta hipótese, onde quer que tenha ido ou seja proposta, poderá revelar-se completamente errónea. E sê-lo-á, por certo, se o embaraço tolher a sua apresentação” (Steiner, 1993: p. 16).

Eis o debate que preferíamos não associar à nossa experiência embora a sua sombra e o seu eco possam acompanhar-nos no espaço ao longo deste tempo. Tal como o gesto pelo exercício e pela repetição, o sortilégio da voz far-se-á ouvir durante a elocução, na harmonia do coro, como se fazia e se faz para cantar o júbilo ou o desastre. Com efeito, o coro também se manifesta nas greves e manifestações, associa-se às orquestras e aos ranchos, ouve-se na igreja. O coro dos anjos será a voz da divindade numa espécie de ensaio, como um voo planado sobre o lugar, mas as manifestações corais sempre se mostraram aptas a encontrar instrumentos para produzir variações. Por isso ouvimos os aflitos ou os indignados, os assobios, os motores e os abaixo-assinados. Ouviremos, portanto, o que é único e o que designa a totalidade e veremos também o que se manifesta através de uma intensidade que atinge o nosso corpo. O actor é o homem iluminado pela acção de mostrador da sombra. O que ainda não é actor reside em uma luz do cerco, onde a presença do corpo na atmosfera não parece ser lembrada para estar presente. Mas no teatro a luz atravessa a noite e faz ver os desenhos, tal como a música que os matemáticos sempre associaram aos seus projectos de arquitectura e aos seus desenhos místicos. É sabido, por outro lado, que em circunstâncias normais, o período de atenção que é

---

<sup>66</sup> O poema que Jorge de Sena intitula “Uma pequenina luz”, com data de 1950, vem publicado no volume de poesia intitulado *Fidelidade*, que vem a lume em 1958. O conjunto está inserido em *Poesia II*, Moraes Ed. Lisboa, 1978.

possível dispensar a um discurso dirigido por um orador a uma plateia é limitado, muito limitado; quer isso dizer que a nossa capacidade de atenção é reduzida e que só é possível alterar esse estado natural através de processos que aumentem a resistência ao cansaço e produzam um redobrar de energia que se transforme em vontade<sup>67</sup>. Um público avisado ou ensaiado pode respirar fundo e experimentar ritmos e cadências da respiração de modo a pôr em alerta um determinado órgão do corpo e fazer desse modo despontar a potência de um *atletismo da afectividade* (Artaud: 2006); imagine-se o público fazendo exercícios para articulação do ombro e dos pulsos, tocando zonas sensíveis do rosto para desse modo despertar e recuperar a capacidade de atenção. Sabemos, também, que um acto social onde se presume o respeito por convenções que regulam os movimentos e a gestualidade dentro dos parâmetros mais ou menos sisudos das comunicações de tipo institucional, não admite espaço para a alteração do estado de coisas e muito menos aceita o delírio de uma desconstrução performativa. Mas não nos espantemos com a aparente raridade do fenómeno, pois a modernidade veio introduzir através do aumento exponencial das actividades de tipo performativo, e de um modo geral na indústria do espectáculo, novos modos de promover a atenção e a participação. As tecnologias actuais representam um importantíssimo papel e alimentam estados comunicativos absolutamente diversos e intensos. Não estamos naturalmente a esquecer a tendência geral para o alheamento que atravessa o mundo e que muitas vezes se consubstancia nos delírios colectivos, pois também aí *O diabo é o aborrecimento* (Brook: 1993); mas de momento não é essa a questão que nos preocupa. No entanto, serve-nos o exemplo para adiantar que durante a aula ninguém está completamente presente porque não é possível escapar ao fluxo da consciência e ao universo das solidões individuais. Há também a distância e a conformidade entre aquele que pensa e a coisa pensada e essa distância, além de ter de ser percorrida, supõe um conflito de natureza e, por conseguinte, uma fractura na espessura do real. Para lá chegar é necessário percorrer distância, produzir calor e então movimento. Aquilo que é necessário abrir e dissipar constitui o conjunto de circunstâncias que se reúnem naquele meio e naquele instante. Para Luhmann a comunicação é improvável por três ordens de razões.

---

<sup>67</sup> “Qualquer discurso está limitado pelo tempo e ocorre praticamente o mesmo com o discurso escrito que se dirige a terceiros. Ainda que esta limitação seja imposta de modo convencional ou dependa da oportunidade, da atenção dos ouvintes, do seu interesse, do lugar disponível num periódico ou numa revista, dos gastos que ocasiona a impressão de um texto, há que ter em conta a forma do discurso (...) Aquele que pronuncia um discurso que tende para a persuasão – contrariamente às exigências de uma demonstração formal na qual, em princípio, nada deve sobreentender-se –, não deve perder tempo, nem tão pouco a atenção dos ouvintes; é normal que conceda a cada parte da sua exposição um lugar proporcional à importância que ele gostaria que se atribuísse na mente daqueles que o escutam” (Perelman, 2006: p. 232). Tradução nossa

“Em primeiro lugar, é improvável que alguém compreenda o que o outro quer dizer, tendo em conta o isolamento e a individualização da sua consciência (...); A segunda improbabilidade é a de aceder aos receptores. É improvável que uma comunicação chegue a mais pessoas do que as que se encontram presentes numa situação dada (...); A terceira improbabilidade é a de obter o resultado desejado. Nem sequer o facto de que uma comunicação tenha sido entendida garante que tenha sido também aceite” (Luhmann, 2006: pp. 42,43).

Não é este o lugar nem é chegado o momento para discutir as referidas *improbabilidades*, mas sabemos pela nossa parte que não será possível interrogar a possibilidade de uma coisa existir, seja qual for a forma que ela toma, sem definirmos os seus contornos, a sua aparência e o seu modo de funcionamento. É evidente que a comunicação não é propriamente uma coisa nem tão pouco um objecto, mas antes um estado de coisas vividas que resulta de determinadas quantidades e qualidade de relacionamento humano. É verdade que os seres humanos se entendem, sempre se entenderam e mesmo a guerra não deixa de ser um grande espectáculo sobre o consentimento de um desacordo irreversível. É certo que a comunicação não pode ser dissociada das teias de relacionamento que as sociedades vão criando e que, na nossa época, se tornam mais complexas. Nesse sentido, ela é sempre uma determinada forma de estabelecer contactos e elos semióticos que resultam das condições e do meio em que se realizam, não sendo portanto dissociável dos aspectos materiais (tecnológicos e civilizacionais) dessa sociedade. Num certo sentido, a comunicação é imanente e permanente; o homem sonha, estabelece contactos com a distância e acredita no desconhecido, nem que para isso invente uma voz que o acompanha na solidão dessa viagem. A comunicação é uma possibilidade do homem e também um perigo associável a um desejo de texto que se faz ou de pensamento que escreve, um risco que vale a pena correr. A experiência diz-nos que para se estar atento é necessário esforço, algum desgaste e o recurso à memória de trabalho para lembrar a cada momento essa necessidade. Se fosse possível isolar a energia contida na expressão da vontade e transformá-la em atenção e análise, então aquele texto ou aquele assunto, o mistério ou o exercício, seriam estudados, debatidos e observados com extraordinária intensidade. E dessa manifestação intensa da inteligibilidade proporcionada pela atenção nasceria o puro encantamento que sucede à contemplação?

A vida não favorece a concentração, nem tão pouco a vontade e o desejo de se estar disponível para o *espaço vazio* ou para a folha em branco. Os trabalhos de Hércules, apesar de tudo, eram realizáveis, enquanto os nossos se apresentam muitas vezes sob o signo de uma

impossibilidade. Mas esse é o reino da utopia e aqui é a aula. Se damos um passo vencemos uma resistência composta com o seu atrito, levantamo-nos da inércia e das tensões que se acumulam naturalmente. Por que não damos esse passo? O nosso trabalho obriga-nos a um determinado regime de intensidade? Sim, é verdade. Quando abrimos a porta da sala temos acesso ao *laboratório*, a esse lugar da experiência que deverá fazer-se no espaço, aprofundando outras dimensões, como se fosse possível rasgar a opacidade do real para estudar o sentido, para lembrar, apenas isso, que estamos vivos e respiramos. Então poderemos ouvir e perceber, na solidão original, que as vozes têm um timbre e que algumas palavras se encontram apesar de suas diversas ressonâncias ou da aparente inocência da reverberação. De que nos queixamos, afinal?

## **Paradoxo**

Durante a aula procuramos definir a matéria e reunir as energias com o propósito de desvendar um único mistério ou, pelo menos, um mistério de cada vez. Deste modo se evita a dispersão por múltiplos objectos e a convivência com processos sintácticos demasiado complexos que nos obrigariam a articular uma grande variedade de assuntos e de perplexidades. Esse processo de expansão levar-nos-ia à generalização e à dispersão enciclopedista e o resultado seria pouco mais do que um cumulativo de opiniões e saberes ecléticos. Nestas condições, na impossibilidade de estudar até à exaustão a dança dos objectos que se apresentam a nossos olhos, e para evitar a dispersão e a amálgama encantatória de um *pot pourri*, devemos ater-nos, apenas, ao que se poderia eleger como um património pessoal que é, antes de mais, memória constituída por livros, experiências, saberes, amigos e desejos. Falaremos portanto da aula e do que reside à sua volta e regressaremos a essa espécie de centro do mundo, de lugar ainda mágico de onde deve irradiar o exemplo e mostrar-se o caminho. Eis, portanto, o lugar onde vimos aprender e por semelhança o espaço onde podemos estudar. É aqui, na aula, em plena assembleia, no tumulto da dúvida e do debate, que procuramos a revelação do objecto na sua inteira materialidade; mas como em todos os processos de estudo e de reflexão, também este deve confrontar-se com o reino das sombras e é nosso dever pronunciarmo-nos sobre o desassossego que inevitavelmente resulta dessa aproximação ao conhecimento.

O que vimos dizendo obriga-nos a acrescentar que a nossa aprendizagem ficaria necessariamente incompleta se apenas nos movesse uma inclinação inocentemente afectiva para as coisas que observamos. Ficaríamos fatalmente convencidos pelas aparências e talvez nos deixássemos guiar de forma instintiva, ao sabor do momento e das condições da atmosfera; poderíamos distinguir à superfície o que está bem e o que não está, poderíamos interrogar as qualidades do nosso estar em observação e discursar sobre o que nos agrada, mas não teríamos aberto uma porta por onde entrar e por onde conhecer um *reino maravilhoso*<sup>68</sup>. O observador é um potencial estruturante do espectáculo. É possível, no entanto, ir mais longe, se nos interrogarmos primeiro sobre os modos da percepção e depois sobre *o que é uma coisa* (Heidegger:1992). No fundo estaríamos perante uma questão de ordem científica e uma questão de ordem filosófica, embora o trazer à nossa consciência de estudantes os problemas não nos obrigue a um estudo exaustivo que seria por demais cansativo e despropositado. Com efeito, a nossa aula não pode tratar a fundo todos os problemas, mas ainda teremos o tempo e a obrigação de lembrar, por exemplo, as teorias da forma e da percepção introduzidas pela *Gestalt*.<sup>69</sup> Desse modo condicionamos a nossa atenção, entramos em estado de alerta e isso vai permitir-nos encarar os nossos exercícios de uma forma necessariamente mais culta. É necessário estudar a anatomia do actor, é necessário preparar o *felino* para assaltar a *clareira do bosque*, mas também pensar os modos como nos relacionamos com o mundo através da linguagem. Estamos também conscientes de como é importante conhecer o nosso cérebro porque, como diz Searl, [a] “capacidade própria dos actos de fala de representarem objectos e estados de coisas no mundo é uma extensão das capacidades, biologicamente mais fundamentais, da mente (ou cérebro) de relacionar o organismo com o mundo, por meio de estados mentais tais como a crença e o desejo, e especialmente através da acção e da percepção” (Searl, 1999: p. 15).

O nosso estudo tem a sua origem nos trabalhos de palco desenvolvidos pelos actores e nos discursos produzidos em sala de aula, frequentemente utilizados como pretexto para a reflexão sobre a natureza da percepção e do acontecimento. Embora não se exclua a expressão escrita

---

<sup>68</sup> No livro *Portugal*, de Miguel Torga, “Um Reino Maravilhoso” é o título do capítulo dedicado a Trás-os-Montes.

<sup>69</sup> A *Gestalt* (Psicologia da Forma) teve início no fim do século XIX, em particular na Alemanha. Os *gestaltistas* estudaram as leis da percepção, em particular os princípios da organização perceptiva. O estudo dos fenómenos artísticos ver-se-á iluminado por esta nova abordagem dos sistemas de organização dos estímulos e pela atenção muito particular que é dada aos fenómenos psicológicos e às suas leis internas. A contribuição da *Gestalt* na modernidade é um dado adquirido em áreas como o design e as artes plásticas.

enquanto experiência oficial nem a *autoridade* que decorre do seu exercício, é verdade que nos encontramos perante a dificuldade de reflectir sobre uma realidade e uma herança que pertencem ao domínio do “acontecido” e que, por essa razão, mostram apenas o carácter contingente e intangível de um fenómeno desaparecido. As nossas experiências, ao exigirem a mediação do corpo do actor, resultam em pura oralidade ou numa ordem da escrita tocada pelo efémero e delas sobrevive quase sempre uma memória difusa e assistemática. Sentimos, então, necessidade de encontrar o método, “aquele método”. A palavra provém do Grego *méthodos* e significa “através de um caminho”. A definição sugere a esperança de um lugar a haver e admite, portanto, um depois que nos há-de conduzir de forma gradual, de experiência em experiência, de descoberta em descoberta até à exaustão do cálculo, à aferição do resultado, à consequência que nos fará encontrar, finalmente, “a lei” e com ela o *poder* no reino inviolável e sereno das certezas. Diz Piaget:

“Chamaremos, em primeiro lugar, ciências nomotéticas às disciplinas que procuram extrair leis, no sentido, por vezes, de relações quantitativas de certo modo constantes e exprimíveis sob a forma de funções matemáticas, mas também no sentido de factos gerais ou de relações ordinais, de análises estruturais, etc., que se traduzem por meio da linguagem corrente ou duma linguagem mais ou menos formalizada (lógica, etc).

A psicologia científica, a sociologia, a etnologia, a linguística, a ciência económica e a demográfica constituem, sem dúvida possível, exemplos de disciplinas que se debruçam sobre a procura de “leis”, no sentido lato que acabámos de caracterizar” (Piaget, 1976: p.19).

Ao longo da nossa aula somos obrigados a reconhecer e a validar as *leis*, e para isso temos também necessidade do concurso da sociologia, da psicologia e da linguística para nos ajudarem a desvendar o acontecimento teatral; mas também temos necessidade da lógica e da história. “Aqui é o mundo” e as ciências e as técnicas são consubstanciais à descoberta da sua composição e por isso confluem nas ocorrências do palco. Aquele que segue por um caminho e experimenta o sentido do tempo não deixa de projectar a sua humanidade pelo facto de ser o mesmo e depois um outro; talvez o “observador [seja] arrastado e modificado pelo fenómeno observado” (Piaget, 1976: pp. 52,53), perdendo-se da medida de algo em si ou encontrando alguém num plano diferente daquele em que as coisas se iniciaram. De certo modo também se discute aqui a teoria da relatividade. Com efeito, o nosso ser em teatro é uma reunião de certas constantes físicas que se revelam numa parte importante dos nossos exercícios e por isso somos obrigados a estudar a energia de um determinado estado performativo. A realização de

trabalho é um factor termodinâmico que permite estudar o efeito que o aquecimento do corpo e a energia dispendida (o trabalho realizado) desencadeiam sobre o comportamento.

A experiência é duração e no palco não é possível retomar aquilo que passou porque também esse tempo é irreversível. O nosso estudo pretende no entanto observar e discutir o que em permanência se muda e nos escapa como se, apesar do tempo, pudéssemos fazer regressar ao laboratório o objecto desejado, aquele de cuja matéria sabemos ter havido existência. Então, se aquilo que observámos pode ser convocado através da memória e da repetição aproximando depois as leis do *fenómeno* pelo exercício da análise, em que é que consiste ou pode consistir a nossa dificuldade? Provavelmente não andaremos muito longe de algumas das perplexidades expostas por Agamben no ensaio dedicado ao estranho caso de *Bartleby, o escrivão*:

“Desta espécie é o experimento que Melville confia a Bartleby. Se o que está em jogo num experimento científico pode ser definido pela pergunta: “em que condições alguma coisa poderá verificar-se ou, ao invés, não verificar-se, ser verdadeiro ou falso?” (...) Só no interior de uma experiência que tenha cortado, deste modo, toda a relação com a verdade, com o subsistir ou não subsistir de estados de coisas, ‘o preferirei de não’, de Bartleby adquire todo o seu sentido (ou, se se quiser, o seu não-sentido). A fórmula traz irresistivelmente à mente a proposição com que Wittgenstein, na conferência sobre a ética, exprime a sua experiência ética por excelência: ‘maravilho-me com o céu esteja ele como estiver, ou melhor: ‘estou em segurança, aconteça o que acontecer’. À experiência de uma tautologia, isto é, de uma proposição que é impenetrável às condições de verdade, porque é sempre verdadeira (“o céu é azul ou não azul”), corresponde em Bartleby, a experiência do *poder* ser verdade e, ao mesmo tempo, não verdade de alguma coisa. (...) E contra aqueles que põem em dúvida a contingência, ele propõe, com feroz ironia, o experimento que já Avicena tinha sugerido: ‘os que negam a contingência deveriam ser torturados até que admitam que também eles poderiam não o ter sido’ “ (Agamben, 2008: pp. 34-37).

A visitação pelo ensaio é necessariamente utópica. Aquilo que vamos procurar não existe já. Encontraremos, porventura, um conjunto de acções e acontecimentos enquadráveis por estruturas de fixação que resultam da recolha de dados. Provavelmente seremos obrigados a reconhecer estranhas semelhanças entre o modo de funcionamento de um sistema de factos teatrais e aquele que descreve Edgar Morin, bastante tempo depois dos primeiros trabalhos dos *gestaltistas*:

“O sistema é ao mesmo tempo superior, inferior e diferente da soma das partes. As próprias partes são inferiores, eventualmente superiores, e de qualquer modo diferentes daquilo que eram ou seriam fora do sistema.

Esta formulação paradoxal mostra-nos primeiro o absurdo que seria reduzir a descrição do sistema a termos quantitativos. Significa não só que a descrição deve ser também qualitativa, mas sobretudo que deve ser complexa.

Esta formação paradoxal mostra-nos ao mesmo tempo que *um sistema é um todo que toma forma ao mesmo tempo que os seus elementos se transformam*“ (Morin, 1997: p. 111).

No nosso caso a experiência não pode repetir-se porque a verdade é simulada através da representação e o todo a refazer será sempre e apenas uma sombra da *edição original*. Como podemos então resolver o paradoxo e estudar aquilo que nunca poderá repetir-se da mesma forma, mas vai repetir-se como projecto inevitavelmente futuro? Mas que sentido terá a nossa demanda, se dependemos tão radicalmente da passagem do tempo e se aquilo que se pode rever pela repetição nunca acontece nas mesmas condições? Além disso há uma entidade que participa no acto e que pela sua presença e pelas suas acções (manifestações de agrado, ruídos, inteligência perceptiva, atenção dirigida e vectorial...) altera e condiciona o andamento teatral. Poderemos eventualmente precisar de um quadro lógico-matemático para melhor concebermos a estrutura e para fundarmos com rigor e infalibilidade aspectos da composição, mas haverá sempre algo para escapar ao método porque não há espectáculo perfeito e o mesmo espectáculo nunca se repete. Sim, a essência das coisas nunca é apreendida e isso só vem ajudar quem anda perdido. Eis, portanto, a nossa condição, ou pelo menos a simulação de uma condição necessária para desencadear o processo de estudo. Enfim...Não é a primeira vez que a exposição de um paradoxo alimenta a *discussão* e agora é Nietzsche, anos antes dos pensadores e actores da *gestalt*, que vem lembrar na aula de retórica:

“O homem que forma a linguagem (*der sprachbildende Mensch*) não apreende coisas ou processos mas excitações (*Reize*): não restitui sensações (*Empfindung*) mas somente cópias (*Abbildung*) das sensações. A sensação que é suscitada por uma excitação nervosa não apreende a própria coisa: essa sensação é figurada no exterior por uma imagem. Mas de qualquer modo põe-se ainda a questão de saber como é que um acto da alma é representável por uma imagem sonora (*Tonbild*). Se se deve fazer uma restituição adequada, será que, antes do mais, o material no qual se deve operar a restituição não deverá ser o mesmo que aquele em que a alma trabalha? Mas uma vez que se trata de algo de estranho – o som –, como é que, nessas condições se poderia produzir algo de mais adequado do que uma imagem? Não são as coisas que penetram na consciência, mas a maneira como nos relacionamos com elas, o *pithanon*. A essência plena das coisas nunca é apreendida” (Nietzsche, 1995: p. 45).

A metáfora do caminho é talvez uma das mais referidas nas tradições míticas e artísticas de todos os tempos e culturas, porque a *passagem* supõe inevitavelmente o acumular de experiências que resultam de peripécias, situações imprevistas, resolução de dificuldades e



explicação de fenómenos. A passagem dura o tempo de uma vida, tem uma expressão para cada um de nós e faz-se de modo gradual, mas não regular. Apesar disso, não será um *more geométrico* como aquele que se projecta no *Livro de Areia* de Jorge Luís Borges que poderá contribuir para a continuação e o esclarecimento da nossa narrativa: “A linha é formada por um número infinito de pontos; o plano por um número infinito de linhas; o volume por um número infinito de planos; o hipervolume por um número infinito de volumes... Não, este *more geométrico* não é, com certeza, a melhor forma de iniciar a minha narrativa”<sup>70</sup>.

## Leitura

Dizemos que o texto comporta fragmentos da massa universal e se compõe de matéria ou de lugares deslocados das suas órbitas. Vamos admitir também que a percepção muda os fragmentos em indícios – os portadores da ligação ao que é uno apesar da convulsão. O texto, enfim, levanta-se sobre a irrealidade dos signos, perante a melancolia do autor, (o herói cómico) o qual sabe gerir como ninguém a vulgaridade do seu projecto. Neste caso, seria necessária uma matemática altiva o suficiente para equacionar o todo deste mundo, tanto quanto o ser humano se permite imaginá-lo. A matéria destes problemas é activa como um projecto de desconstrução que deseja fazer o exercício pela forma, de modo a expor a ciência aos domínios da arte, embora sabendo também, como fomos sugerindo, que o facto teatral tem um conteúdo experiencial que não é totalmente compreensível fora da *função*. Esse ser no teatro é tudo. É uma verificação que se opera por intermédio de um estado elevado de consciência *teórica* – a consciência do actor. A razão que nos leva a referir a consciência do actor em articulação com a consciência teórica funda-se na etimologia ou na acepção que os gregos lhe atribuíam, a qual sustenta o nosso desejo de aproximar “teoria” e “espectáculo”: aquilo que é dado a ver. Tal não nos impedirá de ler e de reler as considerações de Nietzsche sobre Sócrates – “o homem teórico” e de assumir o estranho poder esclarecedor das suas “considerações intempestivas”.

A leitura foi desde o princípio uma actividade complementar da *Aula de Técnicas*. Em primeiro lugar – pensávamos – a leitura alimenta a memória, dispõe para a concentração, abre espaço para a curiosidade e para a investigação. A leitura revela e actualiza. O homem é um ser para o

---

<sup>70</sup> A narrativa de Jorge Luís Borges *O Livro de Areia* está publicada em Português pela Ed. Estampa no volume homónimo, que recolhe também outros contos, Lisboa, 1994. A passagem referida encontra-se nas pp.133-143.

esquecimento e a memória é função, potência, rede, sinapse e produção de fracturas, de recomposição de efeitos sobre a percepção e sobre as sensações. “Um livro é um animal vivo”, dizia Aristóteles e Pessoa confirma a maravilha: “Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo”. Durante a leitura observa-se o silêncio e reconhecem-se os disfarces. Uma leitura é suficiente para purificar o desejo sem o perverter ou isolar através de um culto ou de uma adoração sob a égide de um esmalte. O leitor apenas lê o nascido no desmando das analogias (Foucault) e lembra-se de uma passagem de *A Terra sem Vida*, de T. S. Eliot: “Abril é o mais cruel dos meses, gerando /Lilases na terra morta, misturando/A memória e o desejo” (...) <sup>71</sup> ou lembra-se das passagens de *Ulisses*, de James Joyce, e pela corrente da consciência decide atravessar a noite de Dublin. Ai, falava uma voz remota e sagrada, misturada no distúrbio do trânsito, uma voz que vinha desde Ítaca para se realizar na malha urbana de um romance total, na redenção do género e das suas formas. Alguns textos mais recentes deram continuidade à saga de Leopoldo Bloom o que, mais uma vez, vem discutir as improváveis certezas que algumas visões apocalípticas equacionaram na sua teoria dos fins: fim da história, fim da literatura e fim do homem. Era necessário lembrar os textos e as suas casas, os livros: levantar a sua memória para que também nós ouvíssemos o enigma que se perde nos labirintos do livro, de livro em livro, até à biblioteca final ou ao paraíso de Jorge Luís Borges. Por um teatro dos livros nascido para contrariar o teatro interior a que cada um de nós acede como espectador solitário das iluminações do seu cérebro ou do espectáculo das percepções em processo de expansão no espaço convencional – principalmente por isso. Nesses *passos perdidos* o eu histórico assiste, como se de um público se tratasse, às representações promovidas pela potência subjectiva que deixa escapar a solução para limitar os efeitos do seu caos potencial: Estruturas! A base enunciativa de futuras significações. Aos poucos criávamos esse hábito de ouvir ler e dizer os grandes autores, o clássico, aquele que, nas palavras de Italo Calvino, “nunca termina de dizer o que tem a dizer”. Deste modo, talvez conseguíssemos reflectir sobre a necessidade de dizer e de ouvir de cor os grandes textos, para haver, como diz George Steiner, “uma reciprocidade plástica entre nós próprios e aquilo que sabemos de todo o coração”, esse rigor ou essa luz que nos acrescentam e que, de certo modo, tornamos obrigatórios. Depois habituamo-nos, o que quer dizer que nos tornamos exigentes ao

---

<sup>71</sup> T. S. Eliot, excerto de “O Enterramento dos Mortos” in *A Terra sem Vida*, Trad. de Maria Amélia Neto, Ed. Ática, Lisboa, 1984.

convocar um assomo de nós, ou pelo menos a extensão da voz nascida do acaso e acrescentada de rigor e de luz, como se fosse um heterónimo leitor tornado obrigatório na sua itinerância.

Começamos depois a pensar que os livros e as leituras merecem que nos continuemos a lembrar deles de outros modos e maneiras, como exaltou Ronsard: “Meus bons hóspedes mudos que nunca me aborrecem/Assim como eu os tomo, do mesmo modo os deixo; /Ó doce companhia, tão útil, tão honesta!” Ou como pensou Claudel: “O livro [...] é sobretudo um instrumento de conhecimento, uma caixa, ou antes uma espécie de tijolo comprimido, lembrando ainda pela sua forma os materiais caldaicos, em que a Humanidade conserva uma porção dos seus Arquivos. É sobre esta superfície sempre pronta que vêm depor-se o sedimento do passado, o residuo de factos entremeados e figuras sem relevo que a História ao escoar-se deixa atrás de si. Uma grande biblioteca lembra-me invariavelmente as estratificações de uma mina de carvão, cheia de fósseis, de rastos e de conjecturas”. Jorge Luís Borges também imaginou, como já dissemos, “que o paraíso será uma espécie de biblioteca” e talvez por isso tenhamos pensado que era necessário trazer os livros para a aula e sobretudo habituarmo-nos a essa visita quase ritual, semana após semana, como a oração no tempo dos avós à hora da refeição. De cada vez uma leitura, uma surpresa, um novo pensamento: “Que benefícios nos trazem os novos livros! Eu queria que do céu me caíssem todos os dias cestos de livros que proclamem a juventude das imagens. Esse desejo é natural. Esse prodígio é fácil. Não será lá em cima, no céu, o paraíso constituído por uma imensa biblioteca?” As palavras, desta vez, eram de Bachelard e com ele terminaremos o *intróito*: “É preciso desejar ler muito, ler mais, ler sempre. Assim, logo pela manhã, diante dos livros acumulados em cima da minha mesa, faço ao deus da leitura esta minha oração de leitor devorador: ‘Dai-nos hoje a nossa fome quotidiana’”. Os textos fazem parte da aula, enquadram-na e dão-lhe sentido porque somos nós que andamos à volta dos textos. O exercício da vontade projecta-se e transforma-se em partes de leitura ou então na escrita e na meditação que resultam ainda e sempre de um texto. Neste pequeno mundo de que vimos falando convivem muitos e diversos textos. Devemos começar por referir aqueles que nos servem durante as leituras de circunstância e nos improvisos, mas também os títulos, as citações e as passagens que sabemos de cor e nos ajudam a produzir um efeito animador ou uma alteração do andamento que agita o auditório e apoia o discurso. O convívio com os textos, e muitas vezes com os excertos, torna-se um hábito, e a partir de então promove-se uma cultura da leitura onde as recomendações e as sugestões têm o sentido de

uma complacência ou de uma palavra amiga. Anotações, tópicos, impressões, cálculos e sugestões, exercícios em oficina de escrita, revisão de texto, emoção, sentido crítico e distanciamento, questões de gramática geral e, finalmente, a sintaxe, são recursos da leitura e orbitam no campo largo “onde irradia essa amizade subitamente reconduzida à sua pureza primordial”, como disse Proust. A leitura da obra completa nem sempre é possível. Quantas vezes podemos apenas referir um capítulo ou um pequeno conjunto inserido na obra maior. As estratégias, os fundamentos e as motivações diversificam-se de acordo com o programa, mas também com a circunstância e o pulsar colectivo que definem a atmosfera e que nos avisam se for preciso mudar o rumo que vínhamos seguindo. Os textos assim considerados obrigam-nos a pensar ou simplesmente a ouvir; conduzem à escrita e ao exercício da síntese, do mesmo modo que podem apenas construir connosco o silêncio de que precisamos para dar lugar ao que ainda não sabemos. Os textos servem determinados objectivos e também eles apoiam e ajudam a estruturar áreas de especialidade.

Nos últimos anos temos vindo a *experimental* os cinco poemas que constituem as “Ficções do Interlúdio”, de Fernando Pessoa. A princípio consideramos que era possível conhecer o texto pela prosódia e logo vimos que essa constatação, a prosódia, sofria de um contágio vindo de dentro de nós. A princípio uma dúvida e depois a inquietação. Fernando Pessoa é um autor importantíssimo para o teatro. De aparência tímido, Pessoa desapareceu para dar lugar à sua própria *disseminação* (Derrida). A Lisboa espectral do poeta é tão bela como a Paris de Rimbaud ao tempo da Comuna. Pessoa conseguiu realizar uma obra que se combina e se lê ou se alimenta a si própria, com a clareza que sobrevém à análise – uma pós-análise. Pessoa criou uma geometria teórica e sentimental, pouco ou nada convencionada a algum tipo de criação destinada ao bestiário nacional ou europeu. As pessoas de Pessoa, ou as *personas*, se preferirmos, são formas enigmáticas da modernidade que sobrevivem à época e à manipulação do poder. A ideia de actor em Pessoa, supõe um teatro vital, um desejar o onde se está ou o que se diz por uma forma de ser da língua. No labirinto pessoano expõe-se o primado da poesia posta em acção ou em deambulação, numa versão diferente do *Flâneur*, mas em todo o caso suficientemente esquiva ao luar das harmonias e ao libré das medalhas ou das orações apodípticas. A estranheza destes textos, a sua obscuridade semântica e a referencialidade difusa que parece desenvolver-se entre o tempo mítico e uma espécie de obliquidade cenográfica, é absorvida pela respiração e o exercício da voz parte ao encontro das sonoridades, do timbre, da

iluminação necessária em cada sílaba pronunciada. Desfigurada a paisagem, é mais fácil esbater a “pose” e encontrar o modo do dizer na emissão dos sons da fala e na entoação colectiva; quando as palavras se estendem e se misturam para atingir a densidade e o colorido dos sons, quando a vibração nos afasta da rudeza dos sons impuros tocados pelo efeito de *ruído* e nos eleva à altura da frase musical, aí onde todos os sons se ouvem *a tempo*, no rigor das respirações do actor ou do coro que enche a sala: Aí aparece uma sonoridade encantada. Por outro lado, o século XX deve uma boa parte da sua memória activa ao exercício da ficção. De certo modo, o mundo salva-se ou perde-se ou encontra-se ao longo de uma teia de figuras, personagens e mitos. Neste *espaço literário* (Blanchot), digamos assim, actores e personagens confundem-se na *desimportância* da autoria. Kafka, Pessoa, Bloom.

A hipótese de irmos a ler *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, seria também interessante para estudar uma espécie de *teoria da ambivalência* aplicada aos conceitos de dramaturgia e de encenação. Até que ponto a peça em questão é um “drama estático”, como escreve Pessoa, aliás, em subtítulo? A caracterização ou a classificação, se preferirmos, parece construída através de um paradoxo: como pode um drama, texto concebido por uma ordem ou desordem de acções, ser estático? Como mostrar-se parada a ideia fundadora? Nasceu um novo género de teatro a ocidente, diríamos. Eis uma oportunidade para o coro. A dramaturgia vai agora nesse sentido. As vozes de Pessoa separam as falas, como se fossem entes que viessem jogar no espaço. As aparições, figuras e volumetrias diferentes aparecem e desaparecem no ritmo da luz e de alguns efeitos. O “drama estático” de Pessoa não é a concretização de uma impossibilidade, um não-teatro, se preferirmos, mas um problema teatral colocado por Pessoa e que, a nosso ver, está longe de ser resolvido:

“O meu drama estático «O Marinheiro» está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma cousa grande, como eu entendo as cousas grandes; mas não é cousa de que eu me envergonhe, nem – creio me venha a envergonhar”<sup>72</sup>.

Existem também os textos que não podemos referir ou porque não temos tempo ou porque não seria apropriado ou porque estão contidos em outros textos que, esses sim, se tornaram habituais e objecto de toda a atenção; mas não podemos evitar esse caminho que se inicia na grande perturbação teórica nascida da crise romântica e que, nas *Flores do Mal* de Baudelaire

---

<sup>72</sup> Carta de Fernando Pessoa a Cortes-Rodrigues, de 4 de Março de 1915 in *Poemas Dramáticos* de Fernando Pessoa, 1º volume, Ed. Ática, Lisboa, 1979.

se escreve na órbita de um levantamento poético, silenciosamente urbano, abrigado em novos públicos e assembleias. Foi necessário atravessar o terreno conhecido das ruas iluminadas e a esquadria das direcções e dos planos, caminhar pesadamente sobre a tradição para ir perder a auréola, o seu atributo angélico, a um lugar ermo da cidade obscura:

“O quê, você aqui, meu caro!? Você, num lugar de perdição! Você, o bebedor de quinta-essências! Você o provador de ambrósia! Na verdade, há qualquer coisa aqui que me surpreende! (...)

- Você devia ao menos pôr um anúncio dessa auréola, ou entrar com uma queixa na polícia.

- Nem pensar! Estou muito bem aqui. Só você é que me reconheceu. De resto, a dignidade aborrece-me. E depois, dá-me gozo pensar que algum mau poeta a pode apanhar, pondo-a descaradamente na cabeça. Fazer alguém feliz, mas que prazer! E sobretudo gente feliz que me fará rir! Pense no X, ou no Z! Hem?! Vai ter piada!” (Baudelaire, 2007: p. 118).

Um dia alguém sente necessidade de começar a ler em voz alta e, por uma espécie de sortilégio ou teatro da leitura, o actor senta-se na assembleia e depois desce as escadas; está imerso na atenção às partes do corpo que deslocam a imaginação, como quem admite que se pode assistir ao pensamento. A voz aparece com uma ressonância que não lhe pertence inteiramente, pois se difunde e se absorve do espaço. Esse leitor que passa é um corpo automático de planos e sequências e é ainda ele que vai operando sobre o volume. Neste momento, o leitor olha o horizonte ligeiramente inclinado, elevando o seu olhar sobre o público. O silêncio é um modo de imaginar a circularidade e a rotação da esfera. Enquanto se ouve, vive-se no interior da atmosfera com o aliciante de uma adivinha, como se houvesse sinais de fumo que ainda não puderam ser lidos e que agora trazem uma notícia esplêndida. Por momentos, vem nascido um bem-estar pré-linguístico, feito de uma liturgia totalmente emocionada, como na passagem de Kierkegaard:

“O meu corpo perde o seu peso terrestre; era como se eu não tivesse corpo, precisamente porque cada função se deleitava na sua total satisfação, cada nervo regozijava-se consigo próprio e com o todo, ao mesmo tempo que cada pulsação, enquanto agitação do organismo, se limitava a evocar e anunciar o prazer do instante. (...) Cada disposição repousava na minha alma com ressonância melódica. (...) Toda a existência estava como que apaixonada por mim e tudo estremecia numa relação prenhe de consequências com o meu ser (...) Como ficou dito, precisamente à uma hora da tarde estava eu no ponto mais alto, em que pressentia o cume dos cumes; nessa altura algo começou subitamente a irritar-me um dos olhos; se era uma pestana, uma partícula, um grão de poeira, não sei, mas o que sei é que nesse mesmo instante quase me despenhei no abismo do desespero, coisa que compreenderá qualquer pessoa que tenha estado tão alto como eu e que, estando nesse ponto, se tenha ocupado

simultaneamente com essa questão de princípio que é a de saber em que medida se consegue alcançar de todo a absoluta satisfação” (Kierkegaard, 2010: pp. 78-79).

O leitor quer dizer que a voz se levanta porque os gritos são linhas que atravessam o espaço e ferem os canais. A velocidade ou a qualidade da elocução confundem a linha vertical que atravessa o corpo do actor que desse modo encontra o centro da oficina, o centro do lugar onde se exerce o dever do actor. O fogo, os materiais, mais em cima a convulsão e depois o gelo. A experiência do teatro é sempre fatal, mas entretanto há mais um caso para tratar. O actor entra no *espaço vazio* com a missão de fazer passar um vento com a força do seu olhar. Depois, ao atravessar o palco vai dando as indicações necessárias para que se gere a multiplicação das cores. A leitura funciona como um longe onde se prepara o resto da história, um à beira de si que se dedica a imaginar completamente um fim para o pensamento. O universo, o pequeno universo, o fundo rio da uma extensão, onde cada um é aquilo que lê ou aquilo que passa. Essa é a natureza da leitura. Quando há pouco começávamos a ler, todo o saber da ciência atravessava o infinito e projectava-se nisso como se fosse uma inevitável ficção. Este é o contexto mental, o estado de perturbação *líquida* (Baumann) que pretende o estabelecimento de redes que hão-de construir conexões, esculturas móveis e visíveis. Outrora os deuses passavam sobre os silêncios em volta e era possível imaginar o espectáculo das suas reuniões. Agora sentimos necessidade de fazer parte, de ser co-autores que pensam outra vez. Durante a leitura alguém se interroga: Como contar aquilo a que se acaba de assistir? Sim, estivemos a *assistir ao pensamento*, a corrente passava no cérebro e a experiência não poderá repetir-se. É verdade que ainda poderemos ficar em estado de choque, como deve acontecer quando *el duende* se projecta na voz (Lorca) e fica a ouvir-se durante muito tempo. Mas aquele que vai falar a seguir só pode fechar um pequeno capítulo. Nada pode contra a leitura do espaço mental. Aí sonha-se o espectáculo, a combinação ou a colagem dos mundos; no espaço mental está a nascer um teatro por fazer, uma sombra de delírios e a sua combustão.

Quando pensávamos a transmissão, não pusemos completamente de parte alguns modos de imaginar e de construir o movimento da fábula, o discurso de vitória do herói. Durante a leitura fomos provocados até ao limite do pensamento absoluto, aquele que vai além do ângulo e que não podemos ver com a luz da realidade. Sim, diz o leitor, eu olhei para as imagens e perdi o rosto do mundo conhecido, não mais me lembrei de haver sentido. Eu estava apenas só, falando para uma plateia inexistente; mas amanhã haverá um discurso a fazer e eu serei parte dele, com

o meu corpo irracional e a medida dos gestos ou alguma sorte. Aprendemos por isso a ver mais um pouco, a separar a luz e a sombra, a atender à profundidade e a intersectar os planos; compreendemos que as coisas se movimentam e se exprimem no espaço à medida das figuras que desenham e da sua respiração. Veio então o tempo para separar os textos e caminhar entre as sombras como um povo em fuga protegido na secreta luz da memória. Por um lado o “prazer” e a clareza da denotação, por outro a “fruição”, o que interroga, perturba e desconcerta (Barthes). Nasce um novo *élan* ou uma nova perturbação na sociedade dos amigos do texto, onde além do convívio se aprende a sentir e a desaparecer logo a seguir, na sintaxe de um ensaio. Roland Barthes, sobretudo aquele que se desdobrou no sistema da moda, no discurso amoroso e no ensaio sobre a fotografia, tem sido para nós o mais jovem e o mais romântico dos desconstrucionistas.

A discussão em volta da oralidade e da escrita é antiga e recorrente. A oralidade está sujeita à contingência e aos efeitos do efêmero e deve por isso ser considerada no seu modo de fixação e de transmissão através de determinados processos de reprodução. A transmissão do legado oral não exclui a contaminação da fonte, mas a verdade é que, de um a outro lado da História, herdamos da tradição oral alguns dos nossos *textos* fundadores que só foram texto no momento em que foram escritos por um sistema de desenhos gráficos que continham a potência da serenidade inteligível do facto associada ao seu equilíbrio instável; lembremos Sócrates e Jesus e o exemplo talvez seja suficiente. Também é verdade que a fixação dos poemas homéricos demorou alguns séculos e ainda hoje se discute a confluência no texto de registos, andamentos e modos de dizer que provêm de tradições orais e que remetem para a possível interacção de antiquíssimos relatos que entretanto se foram recompondo e tecendo até estabilizarem no corpo de texto que hoje temos. É evidente que a sombra de Homero e a *crença* na autoria nunca deixarão de estar presentes, quanto mais não seja porque o texto também se estrutura através de unidades e coerências insofismáveis. Oral é o que não foi escrito ou apenas o foi num espaço inatingível que não suporta, portanto, a “legibilidade”. A oralidade regressa a uma escrita para poder existir na duração; dir-se-á, então, que existe na memória, mas a memória, para existir, integra as partes do texto que se estão a reconstruir. A este propósito gostaria, como Foucault, de exprimir um desejo: “Não queria ter que entrar eu mesmo nesta ordem aleatória do discurso; não queria ter de me confrontar com o que ele tem de categórico e de decisivo; gostaria que o discurso existisse em meu redor como uma transparência calma, profunda,



indefinidamente aberta, onde os outros respondessem à minha expectativa, e de onde, uma a uma, as verdades se erguessem; eu não teria senão que me deixar levar, nele e por ele, como um destroço feliz” (Foucault, 1997: p. 8). Também por isso nos atreveríamos a continuar, ainda que por breves instantes, este princípio ou esta descida a um lugar desconhecido e dele aproveitáramos, como num delírio... Começamos então uma viagem quase sentimental, ao longo da qual possamos de um lado encontrar a salvação, como Ulisses dirigindo-se para Ítaca, e do outro a perdição, cantando o inferno no coração destroçado de Dido ou nos crimes do império, entre a arena do Coliseu e as futuras chamas medievais. Por momentos ouvir-se-iam as fúrias de Orlando até aos queixumes marítimos da Lusitânia... e pela tarde, uma quente e deslumbrante tarde de estio, haveria algum descanso sobre as façanhas e as extensões do *Sr. Cavaleiro D. Quijote de la Mancha*,<sup>73</sup> enquanto mais a Norte, no esplendor trágico de Shakespeare e do teatro se ouviria a palavra dita transpassar as multidões. Nessa noite o “Globe” incendiara o confronto entre a sala e o mundo, a emoção e a história. Nessa noite a fantasia e o desejo atravessaram livros e leitor. A oralidade permite-nos interrogar os processos de transmissão, mas também o modo como o humano se comporta através das linguagens e o valor da herança que recebemos. A oralidade é sempre o que foi e o texto escrito é o que está a ser. Neste caso o texto escrito pretende dizer o que foi a oralidade. Só a escrita tem o poder de saber de cor o que diz a oralidade. A escrita e o actor. Este quer saber se é genuína a fábula ou por que razão um mito se transmite de geração em geração, com o seu véu de coisa misteriosa que vem tocar a imperfeição. Poderíamos igualmente admitir que na pura imanência do *espaço vazio* a acção configuradora protagonizada pela respiração do actor e pela inscrição e desenho do seu gesto é, de algum modo, herdeira de um primeiro gesto acontecido noutro contexto ou noutro silêncio. Bastaria então procurar por detrás do visível o texto original que o escritor deixou como um cofre perdido em memória da criação. A tentação do palimpsesto deixar-nos-ia ouvir o mesmo grito, o rastro de um génio que se afasta ou de novo a aura que julgáramos perdida e “o eterno retorno [que] é a cópia projectada no cosmos. A humanidade deve copiar o seu texto numa interminável repetição”, lembra Agamben citando Walter Benjamin (2008: p. 44,45).

Entretanto chegou a altura de haver um livro que não é possível ler porque levanta questões insolúveis de tradução; além disso a empatia não é suficiente se o que está escrito não perturba

---

<sup>73</sup> A propósito do livro de Cervantes, nunca é demais lembrar, ou melhor, admitir a possibilidade de que estamos perante um primeiro grande romance.

e se a exegese não é imprescindível para abrir uma porta sobre o nosso tempo. Com efeito, uma certa tradição expressiva que autoriza e manipula o exercício do gosto faz coincidir a actualidade de uma obra com a sua contemporaneidade, promovendo-se deste modo um discurso encomiástico, propagandístico ou apenas comercial. Esquece-se que a actualidade de uma obra é responsabilidade do leitor, de um determinado leitor ou de muitos leitores. A actualidade de Kafka é, nesse sentido, um pouco mais do que uma virtualidade exclusivamente literária. Que fazer para que a história continue e o signo prossiga a sua irresponsável itinerância anunciando a velocidade de uma luz que ultrapassa o seu início? Não se trata de resolver o que não tem sentido nem perdão ou de induzir a descoberta pela via da contemplação ou da caricatura. Não é isso, concerteza, mas se repetirmos uma determinada palavra ou frase, se repetirmos o mesmo texto quase até à exaustão, se o decorarmos... aí, nesse ponto, algo pode começar a mudar, talvez porque a leitura e a repetição tenham produzido uma inscrição e depois uma abertura ou afundamento de espaço. De repente, onde nada acontecia, há um início de luz, uma alteração em nós, porque no corpo se abrem espaços ao conhecimento. Nesse sentido, o conhecimento tem a marca do existente. Esta é uma cadeira teórico-prática, o que quer dizer que a teoria não se distingue completamente da *actio*. Só por isso nos convém dizer que o actor também é o homem teórico, mas não é só o homem teórico: o estar a ser das acções contém um pensamento que também é energia. A fábula com que iniciamos esta aula talvez ajude a lembrar o que pretendemos dizer: “O [actor] é a encarnação de uma agilidade animal ao serviço de uma transfiguração humana invulgar – meio tigre, meio poeta” (Yehudi Menuhin).

## **Vozes**

Uma observação mais cuidadosa dos sumários e dos apontamentos dá-nos algumas indicações curiosas. Constatase que as primeiras aulas assumem um carácter simultaneamente prático e especulativo, na medida em que nelas se entende o discurso como corpo de signos e sistema e ao mesmo tempo se experimenta a fala e se escuta a voz. Num dos sumários lê-se uma frase que refere “primeiros momentos de silêncio” e pouco depois fixa-se o termo “escuta”... O silêncio aparece de novo mais adiante, mas agora vêm acrescentá-lo a vontade, a consciência e a intensidade de uma presença. Lembramos, logo no início, a questão do espaço e de como nos ocupamos a estudar a sala, a descobrir entradas possíveis para o palco, saídas, organização do

público, colocação do actor em espaços diferenciados; estudámos também a acústica, atendemos aos materiais que revestiam as paredes, experimentámos e projectámos a voz. Foi nessa altura que, por necessidade, compreendemos a urgência de conhecer a nossa própria voz e de aprendermos a respirar para estarmos vivos com outra intensidade. Eis a voz e o seu poder, eis aquela que atravessa a sensibilidade como uma cor, para fazer-se ouvir, apenas para se fazer ouvir e gritar, pela graça da intensidade de uma voz, da sua nobreza e da sua frequência de corpo invisível, de seu poder altíssimo sobre os lugares onde estamos ou por onde andamos:

“Ninguém na Europa sabe já gritar, e são especialmente os actores em transe que não sabem já tirar partido do grito. Pois que nada mais fazem senão falar e se esquecerem de terem alguma vez tido um corpo em teatro, esqueceram também naturalmente a utilidade da garganta. Atrofiada já até anormalmente, a garganta nem sequer é um órgão mas uma abstracção monstruosa que fala” (Artaud, 2006: pp. 155,156).

Foi justamente na projecção da sua voz, pela viagem redentora no espaço do mundo, pelo ser diferenciado de um corpo enlouquecido, corpo e voz da exaltação e do desenlace, foi no afundamento do exercício, no lugar onde se precipita o actor, foi então aí que Artaud perdeu a razão e com ele se perdeu uma parte da razão ocidental<sup>74</sup>. É necessário, no entanto, recobrar o sentido, como às vezes é urgente o humor. É então que, no âmbito de uma passagem onde se estuda a elocução e a prosódia, pode ocorrer uma daquelas histórias mais ou menos familiares que pertencem ao nosso património imaterial – O desejo associado às palavras e à forma como elas se dizem e se respiram quando se é criança. Era esse o assunto que agora nos ocupava e que ganhava um encanto especial através da memória da situação engraçada. Nesse conto, pedíamos um chocolate, um bolo ou um gelado, alto e bom som, com todas as letras e sílabas. É assim que falam as crianças, são elas que ouvimos no jogo, que brincam e correm na rua ou nos jardins. Num outro dia perguntámos a uma criança como é que alguém pode dizer que tem fome. Ela abre a boca completamente, num gesto só, como se dissesse uma vogal inteiramente curvada sobre o horizonte. Observa-se a sua expressão, o desenho radical do gesto e da vontade

---

<sup>74</sup> “Mas, com um sentido inteiramente oriental da expressão, esta linguagem de teatro objectiva e concreta serve para pôr em sujeição e para constringer determinados órgãos. Entranha-se na sensibilidade. Pondo de lado as maneiras ocidentais de utilizar a fala, transforma as palavras em sortilégios. Dá maior amplitude à voz. Tira partido das vibrações e das qualidades de voz. Dá aos ritmos uma imensa trepidação. Martela os sons. Procura exaltar, entorpecer, seduzir e impedir a sensibilidade. Origina o sentido dum novo lirismo do gesto que, pela sua precipitação ou pela sua amplitude na atmosfera acaba por ultrapassar o lirismo das palavras. Destroi enfim a sujeição intelectual à linguagem, proporcionando o sentido duma nova e mais profunda intelectualidade, que se oculta sob os gestos e sob os signos, elevados à dignidade de exorcismos específicos” (Artaud, 2006: p. 101).

e compreende-se o sentido da máscara. Sim, nesse tempo era assim, sabíamos falar e sabíamos fingir e não engolíamos palavras nem tornávamos mais sombria a pobre vogal átona com que tantas palavras portuguesas esmorecem antes de começarem a existir. Do mesmo modo, quando dizemos aos outros que nada sabemos e que as leituras e a investigação sistemática de certas matérias em nada nos permitem assumir o domínio do saber, estamos sem dúvida a confirmar uma experiência de todos os tempos e a confirmar também uma regra do comportamento ético. A evolução do saber abre sobre a atracção do infinito do saber. No entanto, esse infinito é um ponto onde não se distingue o princípio nem o fim. Mais uma vez os Gregos disseram quase tudo e Nietzsche disse o bastante, como sabemos. Se tomarmos por exemplo os estudos retóricos, observa-se uma grande evolução ao longo do século XX; com efeito, a retórica acompanhou o desenvolvimento da linguística e a filosofia da linguagem; provavelmente a *nova retórica* vem confirmar a necessidade de continuar a estudar, num mundo diferente, o comportamento e o modo de ser do humano na palavra; nesse sentido, estudar a linguagem implica aceitar o princípio da sua retoricidade. Embora no seu tempo a retórica fosse objecto de um grande desprezo, Nietzsche ilumina mais uma vez a dificuldade:

“ (...) Não é difícil de provar, à luz clara do entendimento, que o que se chama “retórica”, para designar os meios de uma arte consciente, estava já em acto, como meios de uma arte inconsciente, na linguagem e no seu devir, e mesmo que a retórica é um aperfeiçoamento (Fortbildung) dos artificios já presentes na linguagem. Não existe de maneira nenhuma a “naturalidade” não-retórica da linguagem à qual se pudesse apelar: a linguagem ela mesma é o resultado de artes puramente retóricas” (Nietzsche, 1995: pp. 44/45).

A reflexão a partir da experiência não pode deixar de suscitar algumas perplexidades que limitam a nossa capacidade de fruição de um determinado legado, por mais que os meios de registo e de fixação tenham evoluído e, no que diz respeito ao nosso tempo, se tenha atingido um nível de performatividade incontornável. Mas suspeitamos que continua a manifestar-se no acto produzido pelo homem aqui e agora, nas suas vozes, a terrível suspeição de uma solidão histórica que, desde os tempos obscuros, vem perturbando o *logos*. O oráculo de Delfos talvez pudesse ter anunciado aos tempos que viriam que nenhum sistema interpretativo e nenhum sistema de arquivo podem substituir-se à experiência e ao trabalho enquanto factores de aprendizagem do humano. Mas o nosso tempo caminha no sentido oposto e, também por isso, são ainda esclarecedoras as palavras de Lyotard:

“Com a hegemonia da informática impõe-se uma certa lógica e, portanto, um conjunto de prescrições que incidem sobre os enunciados aceites como pertencentes ao ‘saber’.

Pode-se, desde logo, esperar uma forte separação do saber relativamente ao ‘sabedor’, qualquer que seja o ponto que este ocupe no processo de conhecimento. O antigo princípio de que a aquisição do saber é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso” (Lyotard, 1989: p. 18).

Por momentos, chegamos a recear que aquilo em que sempre acreditamos ou sobre que pura e simplesmente não reflectimos suficientemente é, afinal, uma impossibilidade. Se assim fosse, todos estes anos passados em diálogo e em debate, no confronto da experiência comum e da repetição até à transcendência, todos estes anos teriam sido em vão. Mas o mestre acredita sempre que pode ensinar, porque isso significa aceitar a possibilidade da transmissão e acreditar nas vozes do saber que pode e deve ser partilhado. Associado a matérias, conteúdos, processos e valores, o acto de transmissão constitui-se como um bem, contribui para a formação da nossa humanidade e por conseguinte para a definição de um sentido para a cultura. Discípulos e mestres entendem-se e confluem na história do pensamento e no diálogo do saber. George Steiner escreveu provavelmente o mais belo ensaio sobre esse *encontro único* (2004) e da sua leitura renasce um desejo. É preciso continuar esta aventura! Mestres e discípulos produziram grandes obras, pontificaram em famosas escolas e centros de investigação, projectaram a dúvida sobre as vertigens da descoberta. A história só pode confirmar a importância destes encontros e a sua urgência. Oxalá o *ensaio* (Montaigne)<sup>75</sup> continue a ter sentido, embora as actuais tendências de evolução das organizações educacionais e a manipulação tecnológica da memória arquivada mostrem com a evidência de uma crueldade, o quanto a relação directa, no espaço físico, entre o mestre e o discípulo, tem sido substituída por modos diversificados de E-learning.

O *acto ou o directo*, se preferirmos, é uma prova de ter havido um primeiro dia e com esse nascimento acredita-se que existe realmente um modo de mostrar e um modo de ver. Aquilo que se mostra e aquilo que se vê constituem uma força, porque as nossas acções, definíveis no espaço de estar e de fazer, se fixaram e modularam naquele espaço e instante em que a vida

---

<sup>75</sup> “Sabe-se como Montaigne não cessou de escrever, corrigindo, até à morte; ora esse pensar e re-pensar, esse *ensaiar* e *re-ensaiar*, esse activismo, que Montaigne põe na base dos *Ensaaios*, coloca precisamente a ciência na raiz viva de todas as suas especulações. (...)”

Quem faz ensaios, embarca numa aventura em pleno mar alto; depois de muita tormenta sobre as ondas, lança ferro aqui, mas para logo desaparecer no dia imediato a seguir novo rumo. Até quando e até onde? Até... sempre, ou até... nunca; até ao infinito!” (Lima, 1964: pp. 114-116).

nasceu para essa forma, emprestada pela respiração que realiza a nossa presença. Quem vem de fora pensa que assiste à realidade e no encalce dessa aventura vive com a inocência de um saber absolutamente despreocupado ou levemente absorto; depois encontra durante a aula uma primeira alteração de rumo, um princípio desconcertante, algo que toca profundamente e que ensina a ver uma coisa que se escondia. Coexiste na arte do teatro uma espécie de modernidade de todos os tempos históricos, aquilo que permite ter o agora de outro modo, rebelando-se ou, pelo menos, aceitando que isso é importante. A voz que permite exprimir isso releva, no entanto, de uma estranheza e não parece situar-se nos intervalos de uma escala; o corpo vacila porque o pensamento pode ferir o orgulho de uma pose de estado com que tantas vezes sobrevivemos à provocação do vazio. O tempo do que foi não pode ser resgatado. Mas a modernidade também é um devir feito de acontecimentos no corpo e na mente e, nesse sentido, vivemos por actos violentos de deflagração no espaço em potência e herdamos do passado modos do ambiente físico e cultural. A voz com que estamos a falar serve para reinventar a memória. Aqui é o mundo e há momentos em que somos tocados por um texto, como se ele contivesse a força que se desprende de um acontecimento; outras vezes, somos levados a existir por razões, cujo poder de sedução teremos hoje e sempre dificuldade em explicitar; mas continuamos, seja qual for a situação, a querer saber o que nos tocou e porque é que isso aconteceu. Porque é que esta procura de um sentido, esta busca quase desesperada por uma linguagem iluminada pela abstracção inteligente, porque é que este desejo de teoria, não pode existir como se fosse uma forma inútil e independente de tudo? A verdade é que uma palavra determinada (um vector?) pode fazer de mim um ser sensível; mas também posso admitir que o assunto e a repetição da experiência me lembram que é hora de acordar num reino adormecido. A figura da anamnese entra em cena, enquanto se discute o que cada um leva para a sua infância na hipótese da reminiscência. Estamos ainda e sempre em tempos sombrios de Platão e a um passo de procurar no mapa o melhor itinerário para a mente de Deus, como quis São Boaventura ou um conjunto de regras para orientar o espírito e fazê-lo meditar para estudar a alma e as suas formas afundadas no corpo do *eu*, como inventou Descartes. O uno designa o universo, (Heraclito) o mínimo atinge o máximo através de um processo de expansão. Escreve Nietzsche:

“Eis saídas e falsos caminhos que não são dignos de Heraclito; ele grita pela segunda vez: «O uno é o múltiplo». As inúmeras qualidades de que podemos aperceber-nos não são essências eternas, nem fantasmas dos nossos sentidos (Anaxágoras admitiria a primeira [destas possibilidades], Parménides a segunda), não são um ser rígido e

arbitrário, nem a aparência fugidia que atravessa os cérebros humanos. A terceira possibilidade, a única que restava a Heraclito, não poderá ser adivinhada nem calculada antecipadamente por ninguém dotado de faro dialéctico: pois o que ele inventou aqui é uma realidade, até no domínio das ideias místicas mais inacreditáveis e das metáforas cósmicas mais inesperadas. – O mundo é o fogo de Zeus ou, em termos físicos, do fogo consigo mesmo, o uno só neste sentido é simultaneamente o múltiplo” (Nietzsche, 2009: p. 44).

As coisas contêm-se uma às outras e designam-se e por isso mantêm um difícil equilíbrio de relações entre si. As coisas organizam-se como geometrias que sofrem movimentos e convulsões e estas alteram os sentidos, embora se saiba que não é impossível recuperar formas semelhantes às que foram passado. Entretanto o processo de reprodutibilidade técnica continua e mostra o domínio sobre as categorias, quase imita processos dinâmicos de interacção e substituição. Deste envolvimento do mundo com a indústria vai no entanto escapar uma espécie de metonímia, com todas as suas relações de forma e quantidade. Encontramos a figura (uma abertura de espaço/ um poder de interpretação?) que altera as quantidades de significação das coisas nos seus movimentos. Em última análise, a figura transcende as possibilidades lógicas e torna possível a expansão ou a contracção do sentido. Por isso o signo deve ser entendido de forma dinâmica, capaz de reagir em cadeia, porque a sua repetição (o seu carácter iterativo) produz avanços qualitativos e a sua concentração ordena explosões de sentido que se movimentam em várias direcções. A linguagem produz imagens da realidade e, como pensa Wittgenstein, só se identifica com o mundo na medida em que constitui um conjunto limitado de possibilidades de expressão. Aquilo que é nomeado é porque existe, embora nem tudo o que eventualmente existe possa ser pensado: “O que é de todo exprimível, é exprimível claramente; e aquilo de que não se pode falar, guarda-se em silêncio” (Wittgenstein, 1995: p. 27). Admitir uma linguagem portadora de memória que se situa para lá da possibilidade do entendimento humano, não parece ser objecto da lógica, mas preocupação poética. Pessoa diz “Já viram Deus as minhas sensações”, mas não diz *já viram Deus os meus pensamentos*. Esse seria talvez o mais alto desejo de toda a metafísica. Ter a oportunidade de mostrar a Deus o argumento. Quem não envidaria o máximo de esforços para atingir tal honra? Escreve Bertrand Russell na introdução ao *Tractatus*, “A fim de que uma certa frase afirme um certo facto tem que haver, independentemente do modo de construção da linguagem, algo em comum entre a estrutura da frase e a estrutura do facto”<sup>76</sup>. Os pensamentos são coisas (ou anjos?) a que chamamos ideias. Há ideias que inserimos no significante de modo a criar a suspeita de uma identificação com a

---

<sup>76</sup> Bertrand Russell, in Introdução a *Tratado Lógico-Filosófico*, de Ludwig Wittgenstein, Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª Ed., Lisboa 1995, p. 3.

coisa e há ideias que não se referem imediatamente a esse género de coisas e que se constituem numa outra ordem da língua que poderíamos designar como poema. O signo da língua gramatical não tem competência para avaliar o poema, embora procure imitar o que nele se diz através da tradução. A tradução é essa partilha entre dois lugares que convivem diferentemente no mesmo mundo. A princípio era o poema... E a palavra nomeia e por isso pode indicar lugares bons para se estar. Aquela árvore que eu digo é uma palavra que se vai transformando em profundidade, objecto de estudo e de observação, tempo, nascimento, mudança, cor, morte, interacção, renascimento. Essa é a palavra que muda a minha vida porque lhe acrescenta a lentidão de que ela precisa para se libertar da opressão da velocidade e da transformação do ser e estar em mercadoria. O sentido não deixa de pertencer aos territórios da representação e constrói unidades, construções animadas a que chamamos textos. A experiência vai reunindo os saberes em volta de um cristal que brilha no escuro, como a pequena massa de urânio abandonada na noite do laboratório. Desse modo testemunhamos o cântico iluminado do homem a salvo da imensa treva da solidão cósmica e valorizamos o humano nas suas múltiplas formas de entregar energia, essa que aproxima *a verdadeira vida*, (Artaud) como um exercício de revisão da matéria dada.

## **No palco**

O mestre aproxima-se dos actores e faz ouvir-se como um sinal do dia que começa em qualquer lugar do mundo. Agora é para ser e estar inteiramente onde se está, acompanhando sabiamente todos os gestos, atitudes e pensamentos. Entra-se na aula para tocar, embora superficialmente, o funcionamento de um laboratório. Mas a situação de aprendizagem e o programa obrigam sobretudo a vencer resistências, a discutir e ensaiar a concentração e os estados necessários à reflexão e à prática do debate. Por isso o que temos em estudo é uma oficina que faz algumas experiências laboratoriais. Para que tal desígnio se alcance, o grupo terá que encontrar maneiras de todos serem capazes de cooperar. A observação das condições mínimas para o início dos trabalhos é determinante e esse objectivo deve ser cumprido quase de imediato. Não custa nada perceber que a finalidade se exprime com o verbo fazer e que tudo o que operamos, escuta, escrita, diálogo, ensaio, respiração, coro, solo, récita, representação, jogo, movimento colectivo, tudo isso se concretiza, se aceitarmos que naquele momento estamos apenas a existir, embora



no âmbito de uma aula; talvez tudo pudesse ser um pouco assim e o projecto contaminasse alguns escritórios e repartições, estendendo-se aos cafés e às oficinas; talvez se pudesse deste modo chegar a tempo ao descanso e à leitura, ao lugar necessário da duração, no ócio mais divino de todos, o das horas do improviso e da viagem. Mas o encantamento é também um assunto da percepção e a dificuldade reside justamente aí. É bastante provável que a experiência da teatralidade seja agradável a um grupo jovem que se move numa sala. É bem possível que isso aconteça pelas mesmas razões que explicam o fascínio das crianças pelo contador de histórias. Agora o contador de histórias é o mestre e as crianças são jovens adultos na sua maioria. Então o mestre diz que a discussão das “Técnicas de Expressão” não pode ser feita fora da experiência; tal não impede que se discutam conceitos e se escolham algumas palavras que possam aproximar o problema: potência e presença, ser e razão, por exemplo. De certo modo, as palavras não seriam necessárias, mas também nos obrigamos a perguntar se a experiência nasce exclamada de uma necessidade de razão ou então se a razão é precedente ou, no mínimo, concomitante. Neste ponto da discussão damos início a um conflito de difícil solução. O mestre procura explicar e mostrar a sua técnica, dando exemplos e abrindo o caminho à iniciação. A vontade do mestre é ser claro por palavras e pelo exemplo, para dar lugar à reunião dos factos que constroem o ser simples, embora ele saiba que é preciso tempo para atingir essa dimensão altíssima de todas as acções que constituem a performance. Aí convivem sem rivalidade os princípios clássicos do equilíbrio e da harmonia e as volutas e desenhos da convulsão. As palavras do mestre têm sentido quando ele avisa sobre os sistemas de resistência que totem os movimentos. As palavras têm sentido no teatro porque se pode dizer que se está vivo. O mestre lembra que para se ser actor é necessário gritar, elevar a voz e fazê-la repetir-se até ela se perder ou parecer outra. A técnica do actor não é excessiva, porque o entendimento é sempre uma busca de equilíbrio, um silêncio para haver palavra, um plano e a sua circunstância, o fazer imagem, dirá o mestre. Mas ele sabe que estamos muito no princípio e que não convém de momento explicar de que modo se pode aprender a cair e como é possível sobreviver às leis do caos e à aparente indefinição do acaso. O mestre é a palavra dita *a tempo*, como na partitura, porque se identifica com ela e diz que naquele lugar dos sons há o tempo e que em certa hora do dia é importante pensar na cor porque isso é essencial para o pensamento e é igualmente essencial para um corpo que se prepara para a guerra ou para a dança. Importam-lhe também o tom, o volume, a intensidade, a energia com que associou e insuflou as formas vazias dos signos. Por essa razão o mestre prepara-se e é difícil que não saiba que aquilo

que vai ser dito tem uma antiguidade que ele foi capaz de ouvir dentro de si e que outros mestres transmitiram a mestres anteriores a eles. Sabe-o de uma maneira difusa, através de uma *dispositio* potencial, cuja dramática itinerância atravessa a espaços a memória enquanto observa o público. Um grupo de estudiosos da arte, sujeito a um código esotérico, manifestando a sujeição a um mestre, não constitui coisa rara na história. Curiosamente o teatro criou a figura do encenador que é, no fundo, aquele que configura o mundo não verdadeiro que vai ser mostrado e colocado no *espaço vazio*. Há um poder e efeito de demiurgo que é atribuído à figura do encenador. Este construtor de realidades efêmeras, de cidades provisórias, este responsável pela respiração colectiva, pelo exorcismo e pela expiação, mestre desarticulador capaz de transformar a ordem em acaso e a mecânica em imitação da vitalidade, continuará presente no reino do fazer. Esta figura central de toda a produção moderna é também fundamental na erupção das indústrias da cultura, enquanto figura remanescente da personagem dominada pelo princípio da autoridade. Mas esse é também o *Rei Ubu* invisível, o rei electrão, disposto a *chacinar* os territórios e a abrir alçapões virtuais onde se pode esconder a realidade. O construtor de mundos e de textos, frequentemente associado à produção e à responsabilidade política, pouco terá a ver com esse outro mestre (a alma de *Diónisos*) que emana das experiências misteriosas onde vive em reunião com os actores. São eles que assistem o nascimento de partes da realidade que se concentra no mundo visível. Os actores são agentes secretos que não podem assistir à transformação das coisas levada a cabo por eles mesmos. Os actores são testemunhas invisíveis. O mestre não é o encenador portador de mundos, o visionário que através dos actores ao seu serviço faz nascer a cidade do teatro. Aqui, o *mestre* é o outro actor que descobre no âmago da experiência, no espaço insubstituível do laboratório do palco, a porta que é necessário abrir para aceder a esse novo mundo que vai ser mostrado. Aqui é o mundo! – Dirá e logo que o tempo permite prossegue – Por aqui andaremos e é bom que se faça luz pelo caminho. Dêmos fé, entretanto, a quanto de estranho se passar. No fim tudo se faz claro. Infelizmente é só no fim que esses milagres acontecem. Quando já não há mais nada. Curioso! E agora vamos que se faz tarde. Uma vez aberta essa porta, ela não mais se fechará porque será memória daquilo que uma vez se encontrou, mas será só isso; depois é necessário repetir, todos os dias, de todas as vezes, através de uma técnica que se assemelha à de todo o actor e de um saber a que podem aceder os que se animam com a realidade em movimento, a realidade a cada momento perceptível e logo perdida num tempo seguinte. Esta é uma arte pura que produz sempre resultados diferentes; este é um saber que conduz através da

improbabilidade a um resultado imprevisível. O limite da ciência não está na porta que se encontrou e que se abriu para se ter acesso ao mundo da expressão. A ciência pode descer as escadas e observar esse mundo para lhe detectar as características, mas não pode descobrir nenhuma lei que ensine a produzir a maravilha que um dia vimos acontecer. Nesse dia identificamos o nascimento de um mundo que, à sua passagem, se substituiu a este e nos obrigou a respirar em harmonia com o coração da realidade imaginária. No regime aéreo do teatro, decreta-se a suspensão de toda a realidade, de toda a realidade que passa lá fora. Por um estranho desígnio, um decreto do efémero, o teatro procede a um conjunto de revoluções. A força com que o faz parece transida por um sopro de energia total, a infinitude de uma massa opaca, e tudo isso afinal é apenas a instalação de um invulgar sistema transitório.

“Tenho tido discussões difíceis com arquitectos que constroem teatros novos – em vão, tento explicar-lhes que a questão mais importante não se prende com o edifício ser bom ou mau: um local bonito pode nunca provocar uma explosão de vida, enquanto um átrio qualquer pode revelar-se um excelente local para as pessoas se reunirem; é este o mistério do teatro – e é na compreensão deste mistério que reside a possibilidade de fazer dele uma ciência” (Brook, 2009: p. 91).

A prática das *técnicas de expressão* é um factor poderoso de educação e de formação. A entrada na *Oficina* condiciona a atitude e a liberdade que passam a estar veiculadas à resolução de dificuldades colocadas pela acção e pela representação. A participação responsável nas acções obriga a um determinado comportamento que resulta da observação de regras definidas *a priori*. Normalmente o grau e a velocidade de aceitação são muito elevados. Ao contrário do sistema aberto proporcionado pelas reuniões e assembleias participativas e democráticas, onde o ruído de fundo integra a atmosfera e a perturbação da ordem se ameniza sob os auspícios de uma *retórica epidíctica*,<sup>77</sup> a nossa aula deve lembrar o espaço sagrado onde os iniciados se dirigiam para os seus mistérios. Não estamos, no entanto, sujeitos a qualquer sistema de obediências retóricas e estéticas próprias do teatro sagrado e também é verdade que não nos anima a esperança de uma revelação em teatro. O carácter oficial obriga a uma pesquisa, a um percurso contra a dificuldade, transfigurado a partir das práticas escolásticas onde se estudava lentamente, por analogia e comparação, fazendo progredir o processo lógico da análise até à dedução, para se chegar, enfim, a uma breve antologia da criação. Mas a nossa experiência do

---

<sup>77</sup> Houaiss: “diz-se do terceiro dos géneros de discurso (a saber: *deliberativo*, *judicial* e *epidíctico* ou *demonstrativo*) que se pronuncia ante uma reunião solene, elogiando ou criticando determinado tema considerado consabido pelo orador e os ouvintes.”

silêncio difere do sagrado porque não supõe nenhuma prática da conversão. Trata-se apenas de conter a convulsão no limite da afirmação da vontade, sob o seu controlo, de modo a favorecer a eclosão do efeito que parece referir Schopenhauer quando fala de uma revelação da “(...) coisa em si de que o corpo é uma primeira forma visível. Podemos, por consequência dizer, em vez de afirmação da vontade, afirmação do corpo” (Schopenhauer, 2008: p. 613).

Os benefícios educativos que resultam da prática das “técnicas de expressão” assim consideradas são múltiplos. Antes de mais no plano da convivência e do estabelecimento de laços a partir do pressuposto criativo: um determinado grupo constrói a partir de um espaço, com pouquíssimos ou nenhuns meios, sequências articuladas de forma rítmica que dão origem a objectos comunicativos. O uso sequencial e articulado das linguagens desenvolve a motricidade e liberta o corpo das limitações da inércia e da tentação do repouso e produz dinâmica e energia. O processo imaginativo sofre profundas alterações e desenvolvimentos. A intensidade da concentração e a disponibilidade criada através dos exercícios de aquecimento possibilitam a actualização do conhecimento e da informação perdidos no limite do subconsciente, os quais a todo o momento regressam inserindo-se no acto eminentemente social da troca de informação, da confrontação de vontades e da participação no processo argumentativo. O desbloqueamento psicossomático produz em altíssimo grau efeitos de fruição que deixam marcas profundas na memória afectiva. Não se trata em caso algum de efeito curativo ou terapêutico; trata-se antes de mais de uma forma de repensar a nossa própria existência perante os outros e perante o mundo. Nesse espaço misterioso, mais uma vez o *espaço vazio*, regressamos ao princípio do reencontro com o grande espaço universal. A concentração produz assim uma espécie de *des-razão* e des-regulação cultural, centrando-nos na nossa inicial e poderosa capacidade muscular e locomotiva. Em primeiro lugar o actor é o animal que se prepara para saltar em direcção à clareira que para nós, público, é apenas o lugar onde ainda nada acontece. O actor aparece e o espaço ilumina-se. Começa então, a uma velocidade quase inconcebível, o complexo processo de intersecção de códigos, linguagens e movimento. Nunca saberemos quanto há de primitivo na pura energia animal mostrada através da dança e do movimento do actor; assim é também a sua palavra.

A nossa lição é mais do que a recepção e a notação de conteúdos; é uma viagem e uma experiência que devem tocar-nos e levar-nos a um sítio de onde não poderemos regressar como

éramos antes. Não se trata de atravessar os domínios exclusivos e sagrados dos degraus do eu; não se pretende influenciar ou forçar o que cada um gosta de sentir enquanto imagem e modo de se mostrar no papel de cidadão. Trata-se de realizar um trabalho que começa no momento em que o *espaço vazio* se ilumina com a nossa presença. Aí, o mínimo gesto ou som tem uma visibilidade diferente e também por isso a vida parece que se aproxima, por momentos, da *verdadeira vida* (Artaud). O exercício teatral abre espaço para o fluir da memória e a ida ao teatro faz lembrar a extensão de um discurso, tal uma distância que se percorre e que separa a potência do vivido e a expectativa do acontecimento. A experiência obriga-nos a cumprir o papel de transmissores e de mediadores, mas também o de articuladores das partes invisíveis que tomam forma através da respiração. Devemos avisar os jovens actores que se dispõem a participar no jogo e a organizar o espaço construindo imagens dentro dele... Devemos avisá-los quando passam e param e saem e respiram e projectam o seu grito fazendo nascer toda a aparência do movimento e fazendo apagar, por momentos, a triste lembrança da história de que se ouve falar; devemos insistir para que não pensem que eles são *os actores*; não pensem também que a inexperiência, ou a juventude dos *sem sistema* equivale a não ter um certificado de qualidade. Eis o terrível isolamento a que estão votados os que não foram declarados actores de pleno direito! Eis os heróis licenciados na arte, aprendizes e testemunhas consagrados pelo tempo e pelo templo para fazer de conta! Devemos dizer-lhes: é verdade que “isto é tudo teatro”, como dizia O *Desconhecido* no *Meu Caso*, de José Régio; mas para já basta-nos discutir as questões da comunicação nas artes do palco e dos estúdios, nas entrevistas de rua e nas salas de redacção, para nos aproximarmos, por pouco que seja... Só para ver melhor e para ouvir melhor e para sentir um pouco mais.

“Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: “Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare?” Pois estas são as perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao actor: “Quais são os obstáculos que o impedem de realizar o acto total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?” Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e – isto é o mais importante de tudo – no contacto humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do actor tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo.

Um dos grandes perigos que ameaçam o actor é, sem dúvida, a falta de disciplina, o caos. Não podemos expressar-nos através da anarquia. Creio que não pode existir um verdadeiro processo criativo no acto se lhe faltam

disciplina e espontaneidade na vida quotidiana. Estes são, de facto, os dois aspectos complementares do processo criativo” (Grotowski, 1992. p. 180).

O método experimental é o próprio teatro na medida em que a consecução do objectivo teatral se faz através da experiência e da repetição da experiência até à verificação do resultado. Na gíria da arte, à repetição chamamos ensaio e à verificação há quem prefira o termo inglês *feedback* e há os que dizem emoção estética, comunicação, sucesso ou aplauso. Seja como for, e apesar das observações de Popper ao método experimental, o pressuposto empírico domina a observação dos factos teatrais. Perante a evidência só podemos sentir-nos satisfeitos. Vimos o que estava a acontecer e o nosso julgamento obrigava a subjectividade a confrontar-se com uma realidade que fazia lembrar aspectos das coisas. O público reage, pelo aplauso ou pelo apupo ou pela imobilidade do esquecimento ao que acaba de ser recebido com intenção de comunicação. O público, muito ou pouco motivado, condicionado ou alienado, não deixa de ser uma soma de indivíduos que em determinada circunstância agem de forma colectiva. A história é pródiga em exemplos que nos vêm lembrar ora a desvalorização ora o desvairado elogio a determinado evento artístico. Entre a condenação e a glória vivemos todos e a arte também. O fenómeno que pretendemos compreender vale por si mesmo e isso quer dizer que tem que ser lido e observado no local próprio, no laboratório, rodeado de silêncio, (ainda que o silêncio seja o seu contrário) sujeito aos códigos de representação e à multidão das linguagens, suspenso das vicissitudes da recepção. O gesto, a energia, o número, os materiais e a temperatura influenciam a performance e têm que ser considerados na apreciação do objecto. Mas o nosso problema maior é que não podemos definir com rigor cada aspecto do nosso trabalho. O objectivo não é apenas o estudo das qualidades técnicas que presidem e orientam o trabalho do comunicador e a sua comunicação, é também o estudo dos canais, dos espaços e da complexa associação de mecanismos que entre todos estes factores se entretece de modo a tornar possível ou impossível o acontecimento. Qual é o critério de verdade que nos permite afirmar com rigor que determinado projecto de comunicação se realizou? Que sentido tem esta formulação? É assim que as coisas acontecem na realidade? A verdade e o conteúdo material e experiencial do teatro não são afinal o *spectrum* de uma realidade disfarçada de si própria, um encaixe de nível espacial que pretende fingir efeitos na passagem do tempo, mas que não ultrapassa o ser efémero? As emoções são de curta duração e as perplexidades são muitas; as dificuldades também, mas estamos convencidos de que não é possível nem desejável tornar simples o que nunca o foi nem será em circunstância alguma.

Podemos caracterizar o nosso método como teatral na medida em que é através da técnica de actor, do jogo dramático e do estudo das qualidades do discurso em situação de comunicação directa, na relação portanto do actor com o público, que procuramos obter determinados resultados. A vivência do facto teatral só é possível em directo e daí o seu carácter efémero e irrepetível ou não reproduzível, se preferirmos. Walter Benjamin analisou de forma muito clara esta questão ao pôr em confronto o actor de teatro e o actor de cinema: “Não há dúvida de que no teatro o desempenho artístico do actor é apresentado ao público pela sua própria pessoa; pelo contrário, o desempenho artístico do actor de cinema é apresentado ao público por um equipamento (...) “. Mais adiante acrescenta: “Uma vez que o actor de cinema não representa perante o público, não pode adaptar, durante a actuação, o seu desempenho à reacção do mesmo, possibilidade reservada apenas ao actor de teatro” (Benjamin, 1992: pp. 91/92).

Ao retomarmos a experiência da relação directa com o actor que representa num palco, usando o seu corpo como instrumento de produção de sentido, entramos necessariamente no mundo do teatro. É sobre os seus efeitos na nossa consciência e capacidade de percepção, é sobre as suas consequências no modo de relacionamento, é sobre os seus benefícios para o exercício da memória e para o desenvolvimento das nossas potencialidades discursivas e argumentativas que devemos orientar o nosso estudo e a nossa acção. A experiência do teatro é uma falsa questão interdisciplinar, na medida em que a arte do actor supõe a música pelo uso da voz, a dança no movimento do actor em palco, a literatura em caso de texto a haver, a pintura, a escultura e a arquitectura na cenografia e no design de imagem além, naturalmente, das tecnologias.<sup>78</sup> A arte do teatro é o exercício radical e sistemático da criatividade e por essa via da memória e das faculdades de cognição e de inteligência. No lugar onde nada havia, reescrevemos espaço, geometria, seres e objectos que passam a existir através da sugestão da ilusão. O público acredita na medida também em que o actor acredita com o máximo de intensidade no seu fingimento. O teatro inscreve no espaço possível de entendimento toda a dimensão da expressão

---

<sup>78</sup> A este propósito, atente-se nas palavras de Grotowski: “Fico um pouco impaciente quando me perguntam: ‘Qual a origem do seu teatro experimental?’ . Tenho a impressão de que o ‘experimental’ significa um trabalho tangencial (brincando com uma nova técnica em cada ‘ensaio’) e tributário. Supõe-se que o resultado seja uma contribuição para o espectáculo moderno: a cenografia usando esculturas actuais ou ideias electrónicas, música contemporânea, os actores projectando independentemente estereótipos de circo ou de cabaré. Conheço bem a coisa: já fiz parte disso. Nosso Teatro-Laboratório caminha numa outra direcção. Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias. Estamos tentando definir o que significa o teatro distintamente, o que separa esta actividade das outras categorias de espectáculo. Em segundo lugar, nossas produções são investigações do relacionamento entre actor e plateia. Isto é, consideramos a técnica cénica e pessoal do actor como a essência da arte teatral” (Grotowski, 1992: pp. 13-14).

e, porventura, de uma transgressão. O espectáculo é a casa onde se projecta, com as energias da vida transmitida em directo, o intenso desenho do *paraíso* inscrito na caixa mágica. O nosso processo só pode ser activo e dinâmico e por isso dizemos que o actor é aquele que faz. O corpo precisa de aquecer e a surpresa dos jogos limpa-nos das vilezas estruturadas e dos mecanismos de culpa e usurpação. De certa maneira, o actor cumpre o papel de guerreiro e como tal avança em direcção ao perigo, com o objectivo de vencer. Toda a cobardia será castigada, porque o espectáculo não perdoa. Tudo está a ser visto. Meditemos sobre este extraordinário e estranho fenómeno. Onde era o caos e o trânsito do sem-sentido e do acaso, nasceu uma outra ordem. Algo parece nascer, com efeito, no reino dos sentidos e da sua experimentação e valoração. Os sentidos e a sua cor, a música evanescente reencontrada na voz tornada primordial... Estamos em vias de regressar ao silêncio de onde parte a criação.

Hoje a aula é dedicada à colaboração porque partimos do princípio de que os exercícios que vamos fazer se destinam a todos. Eis o resultado do nosso trabalho e as descobertas, eis as acções que se inscrevem no mundo, junto de uma assembleia, disposta a fazer (*to perform*). O primeiro ensaio pode dar indicações preciosas sobre a esperança. Convocam-se todos os presentes para ajudarem a decifrar a legenda de uma terra prometida. O teatro é uma arte dupla que se vê obrigada a fazer conviver o corpo do actor que faz nascer o movimento e a encenação que traz a gente ao deserto. Em arte, o início é uma espécie de grau zero da expressão. O ponto crucial de todos os ensaios é aquele que conduz à oportunidade do curto-circuito que poderá ou não ter lugar. Quando os jovens actores se acharem muito adiantados no seu trabalho, devem pensar que no teatro é necessário começar de novo. Pode ser perigoso andar demasiado depressa; o espaço em que vivemos é pequeno, o problema é curto e o drama a haver tem o limite por extensão. No palco será possível reconhecer algumas passagens ou voltar a encontrar os passos conhecidos e a simulação de rostos que deixaremos suspensos dos nossos exercícios e que hoje a memória recupera. Cada gesto produz o espaço necessário para desencadear uma respiração. A respiração é o volume da forma invisível em que nos fixamos. Cada segmento expressivo está sujeito à contingência do tempo. Os movimentos alteram-se pela duração, pela inclinação e pela intensidade. A geometria é a forma que o ponto tem de ser em todos os seus lados. No caso do círculo, o lado anda à volta de si mesmo. É esse o jogo no teatro, que não existe além do que define, como sendo o seu extremo desperdício. Poderá um ponto significar a



reunião de partes que lhe eram exteriores? Como podem as coisas reunir-se antes de ter havido reunião?

Por vezes a percepção teatral resulta no auto-convencimento. A única coisa que se alterou no início e no fim do exercício foi a dimensão da excitação e do sentimento de conformidade. Enquanto descíamos lentamente o auditório, em obediência às marcações de tempo, alterávamos a relação visual, auditiva e tátil com o espaço-tempo. O movimento obrigava-nos ao exercício muscular e os constantes apelos à memória remetiam-nos para a condição de corpo; junto à boca de cena, no centro, alguém continua a leitura. Depois do terceiro movimento estabelece-se uma espécie de relação orgânica com a escuta e então o som e o sentido pontuam um jogo inverosímil do qual se desprendem algumas ressonâncias de memória e hábitos infantis. A desatenção é sempre um regresso ao desconforto de uma vulgar solidão de corpo e de lugar, mas em contrapartida, durante o movimento, os sentidos são atraídos para um centro inteiramente distante e com eles a memória. Entretanto o espaço ia-se fechando em volta do actor e a sua voz circulava entre todos, como se as paredes que a disposição dos corpos envolvia se houvessem transformado em madeira preciosa e nos sentíssemos por momentos a fazer parte de uma caixa de música. A noção de extensão do texto e de tempo de escrita altera-se. Essa escrita faz-se inteligente através de uma construção musical. Os exercícios de palco configuram acções apaixonadas e por isso o tédio contraria as relações e a provocação estonteante dos sentidos: “Nada é tão insuportável ao homem como quedar-se em pleno repouso, sem paixões, sem ocupação, sem divertimento, sem aplicação. Ele sente então o seu nada, o seu abandono, a sua inutilidade, a sua dependência, a sua incapacidade, o seu vazio. Imediatamente lhe crescerá do fundo da alma o tédio, a vileza, a tristeza, o desgosto, o desânimo, o desespero” (Pascal, 1978: p. 64).

O propósito é entrar no palco e estudar primeiro a matéria que constitui a superfície que o envolve. A princípio o público estabiliza como um ser em repouso perante o silêncio e a imobilidade. Pouco depois, uma espécie de ausência começa a manifestar-se nas múltiplas maneiras como cada um procura na obscuridade os primeiros sinais. Eles virão certamente do corpo de cada um e da memória e sobretudo manifestam-se na corrente de pensamento. Acontece que os primeiros movimentos começam na assistência. Desde logo, cada um observa o espaço sem objectos e começa a ver os ângulos da sua própria visão, as linhas onde se cruzam projecções. O propósito é também recuperar o bom hábito da discussão e assim,

quando o actor se move, saberemos que também estamos a mover-nos em direcção à linguagem que começa no seu corpo. A palavra não é necessariamente importante, mas um ente gémeo do tempo real, que dura e logo se espalha no fluido geral. No teatro, a palavra nunca é sempre a mesma palavra, é o ser do teatro com ela e por isso nós precisamos de estar absolutamente atentos ao que vai passar-se; aquilo que fazemos, a atenção com que estamos, a vontade gloriosa, vão concerteza oferecer-nos uma pérola. As nossas percepções e manifestações de corpo sonoro fazem parte do discurso. A palavra é sempre um problema de coisa pronunciada a tempo de o tempo ter vindo a passar e ter continuado a ser dito. Mas a técnica de actor é que permitirá inscrever o desenho, de modo a que todas as formas se combinem e viajem numa esfera difusa, como “Um pouco mais de sol” (Mário de Sá - Carneiro).

Que nome é que isso tem, essa realidade que só aparece no momento em que está a ser criada? Por que outros modos mais acessíveis à razão havemos de mostrar essa energia, esse espantoso conflito que parece atrair-se para um centro de onde logo irradiam a iluminação e as disseminações cromáticas? Há uma poética do espaço e há um estado da matéria e em nós aparece a grande desordem do mundo quando o actor entra no *espaço vazio* e diz que ali há um rio. Ou voltando-se olha sobre uma avenida e canta ou viaja em direcção a outro acontecimento. Quando o actor desvia a linha e altera a figura, ou quando desaparece na densidade fingida para se inscrever de novo num país perdido, há uma poética do espaço. Não saberemos portanto traduzir o labirinto ou explicar melhor por onde se entra em direcção ao espaço dos espaços, à contingência e à paz perpétua e teórica dos mundos provisórios que iluminam o devir com a sua finitude e alimentam a hipótese de projecto a acontecer agora. Estamos aqui, perante a multidão dos aspectos, desenhando na absoluta proximidade as terras que não foram descobertas. É verdade que trabalhamos sobre o fazer da ilusão, mas a ilusão assim produzida ultrapassa o reino da percepção até reconfigurar a contagem dos números. “Eu vi a luz”, apetece gritar quando nos entusiasmos com a performance. A energia anda no espaço em volta misturando as sensações, a ponto de provocar uma espécie de efeito de supressão na passagem do tempo. Podemos chamar ilusão a esse entendimento luminoso, a esse *pathos* que logo vai morrer quando o público regressa à cidade sitiada. Há quem diga que houve uma presença ou que admita a possibilidade de haver um corpo que aparece vivo no lugar do tempo.

Pundonor, brilho e galhardia são três palavras antigas e aparentemente obsoletas que convocamos para tentar exprimir o carácter da atitude do actor no exercício das “Técnicas de Expressão”. Por ora, não falamos do teatro. Fazê-lo seria dar por concluída a obra. Vamos operando e vamos verificando o *modus operandi*. Não é mister, portanto, que se dê a obra por concluída logo ao nascer. O exercício está no seu início, mas é certo que vemos aqui, ali e agora, o julgar de uma passagem apercebida, uma certa quantidade de duração em que o corpo se mostra, persiste no espaço com a sua incandescência e depois sai, como um herói à experiência. O modo arcaico das três palavras com que iniciamos o parágrafo só é verdade se quisermos. Não é aceitável que algum de nós não esteja decidido a expurgar o império do aborrecimento; juntamos-lhe o tédio e o desespero para designarmos o modo como a outra face se insurge como a porta travessa. A aula é sobre este deslinde em que trabalhamos:

“[Ou sobre] esta ideia fundamental: o teatro é, antes de mais, a vida. É esse o ponto de partida indispensável, e não há mais nada capaz de nos interessar de facto do que aquilo que faz parte da vida, no mais amplo significado possível da palavra. O teatro é a vida.

Ao mesmo tempo, não podemos dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro. Vimos em 1968 pessoas que, por razões muito respeitáveis, por aversão, fartos de tantos teatros lúgubres, moribundos mortais e “*deadly*”... afirmavam que “a vida é um teatro”, por isso não precisávamos de arte, de artificios, de estruturas. “Fazemos teatro em todos os lugares, o teatro está em todos os lugares”, diziam. “Somos todos actores, podemos fazer tudo para toda a gente, tudo é teatro.” Que há de suspeito nesta ideia?

Por um lado, trata-se de uma coisa justa, vamos ao teatro para reencontrar a vida mas se não existe nenhuma diferença entre a vida fora do teatro e a vida dentro do teatro, nesse caso o teatro não tem nenhum significado. Não vale a pena fazê-lo. Mas se aceitamos que no teatro a vida é mais visível, mais legível do que no exterior, verificamos que é ao mesmo tempo a mesma coisa e uma coisa um tanto diferente.

A partir desse facto podemos propor algumas precisões. A primeira tem a ver com o facto dessa vida ser mais legível e mais intensa porque está mais concentrada. O próprio facto da redução do espaço, da condensação do tempo, cria essa concentração.

Na vida falamos, tagarelamos, usamos um modo espontâneo de nos exprimir que exige sempre mais tempo em relação ao conteúdo real do que queremos dizer. Mas é assim que devemos começar, exactamente como no teatro começamos com uma improvisação, com um texto, demasiado extenso. Neste caso, qual é o movimento de compressão? Consiste em retirar o que não é absolutamente necessário, em substituir um adjectivo insípido por um adjectivo forte, sem deixar de manter a sensação de natural. Se esta sensação se mantiver atingimos este ponto: se na vida duas pessoas gastam três horas para dizer alguma coisa, no palco não são precisos mais de três minutos. É o que observamos nos estilos tão límpidos de Beckett, Pinter ou Tchekov” (Brook, 1993: p. 18-19).

Por último, lembremos aqueles que nos visitam ou vêm passar um tempo junto daquela parte da nossa existência que se faz em Português. Em princípio não há desconformidade entre as línguas e, como escreveu Rilke, “Os melhores, aliás, enganam-se quando tentam exprimir, com palavras, o subtil e às vezes mesmo o inexprimível” (1986: p. 21). Vamos agora supor que um jovem estudante de comunicação se vê na necessidade de ler ou de dizer um texto em francês ou em castelhano. Porque não poderá fazê-lo? Não há razão que sustenha a impossibilidade, se houver vontade. Como é que os textos não haveriam de parecer-se, se têm uma mãe comum? Entendemo-nos por intermédio do latim nas suas tergiversações de língua morta. No interior desse mundo que vai do Cabo Espichel a Bucareste e que irradia pelo mundo todo, vamos descendo por um território onde as comunidades vão realizando a sua língua e uma certa memória. É isso que nos permite falar mirandês ou galego. Quando se desce à rua de lugares muito distantes uns dos outros o aspecto muda. As línguas divergem e tornam-se identitárias através de uma musicalidade, de uma natureza de fogo semelhante ao ruminar que abala o interior da esfera. O falante, enquanto ser autêntico, é actor. Sirva esta evidência para sanar qualquer possível divergência sobre os falares e os seus códigos rítmicos e prosódicos. Ultrapassada esta dificuldade, também é verdade que, tornando-se o inglês a língua global convencionou-se, por acordo tácito, que não há realmente uma situação de perigo que ameace a nossa língua. Se isso acontece, então significa que somos nós que estamos ameaçados. Todos nós, bem entendido. É desta avaliação da competência que partimos. Concluimos, portanto, que o nosso mundo românico já muito se alargou e que o projecto Erasmo tem favorecido essa continuidade do seu esplendor. Os jovens alargaram as visitas uns aos outros. O mundo da tradução instala-se no ouvido dos seus intérpretes. Os exercícios de palco são uma espécie de pátria comum que não distingue raças, línguas ou religiões e que, dessa forma, contrariam o “Mito do Contexto”:

“O próprio Whorf, bem como alguns dos seus seguidores, sugeriu que vivemos numa espécie de prisão intelectual, uma prisão formada pelas regras estruturais da nossa língua. Estou disposto a aceitar esta metáfora, embora tenha de acrescentar que se trata de uma prisão estranha, pois normalmente não temos consciência de estarmos presos. Poderemos tomar disso consciência pelo choque de culturas. Mas então, essa mesma consciência vai permitir-nos sair da prisão. Se nos esforçarmos o suficiente, poderemos transcender a nossa prisão através do estudo da nova língua e da comparação desta com a nossa.

Manifestamente, o resultado será uma nova prisão. Mas será uma prisão muito maior e mais ampla. E, mais uma vez, não sofreremos com ela. Ou melhor, sempre que sofrermos somos livres de a examinar de forma crítica e, por conseguinte, saímos para uma prisão ainda mais ampla.

As prisões são os contextos. E aqueles que não gostam de prisões opor-se-ão ao mito do contexto. Acolherão de bom agrado a discussão com alguém de outro mundo, de um outro contexto, pois isso dá-lhes a oportunidade de descobrir as amarras que até aí não sentira, ou de as quebrar e assim superar-se a si mesmos. Mas o sair da prisão não é, seguramente, uma questão de rotina: só pode ser o resultado de um esforço crítico e de um esforço criativo” (Popper, 2009: pp. 97-98).

## Ensaaios

### 1

No ensaio, é necessário que a proposta – a indicação ou se preferirmos o termo francês, a *consigne*, que é como quem diz a regra do jogo – seja clara, audível, bem pronunciada, dita sem hesitações. A voz e o olhar daquele que se apresenta como professor, animador ou mestre, deve chegar ao fundo da sala, atirada como um vento, rasando as cabeças, acompanhada de um olhar penetrante, respirado, que roda sobre a assistência como uma máquina de filmar. A primeira proposta a ouvir-se deve ir directa ao coração da matéria que vai ser tratada, mas sem pretender tornar-se abstractizante e muito menos prolongar-se por mais do que alguns minutos. Façam-se então pequenos exercícios, ainda que a sua realização provoque algum espanto, certo constrangimento, um ou outro esgar e o inevitável riso; não esqueçamos no entanto que todos estes comportamentos esboçam um princípio de resposta ao que foi solicitado e nessa medida constituem respirações. O mais comum será pedir a todos os presentes que se sentem correctamente nas cadeiras, alinhando a coluna, olhando bem em frente e depois rodando a cabeça sobre o lado direito, depois esquerdo, respirando fundo de seguida; num segundo momento pede-se a todos que se levantem ao mesmo tempo e que contem até sete. (Porque não sete? É um número mágico - comenta eventualmente o mestre) Finalmente pedimos a todos que abandonem o seu lugar e que percorram o espaço, todo o espaço em todas as direcções, em silêncio, regressando ao fim de pouco tempo ao ponto de partida. O exercício pode repetir-se a várias velocidades e à medida que o grupo vai ganhando confiança tornar-se mais complexo e reinventar-se através de inúmeras variações.

### 2

Aquilo que é pedido a um dos elementos de um grupo que se prepara para fazer o exercício deve ter sempre em conta o conjunto de processos que desencadeiam a produção de energia. É

necessário promover uma série de operações para provocar no espaço físico os sentidos e a vontade. De nada vale pedir a um actor que fale gradualmente mais alto se ele estiver intimidado no círculo, rodeado por olhares e sujeito a um excesso de tensão muscular provocada pela pressão que resulta da presença, atenção e expectativas dos outros; mas se o mestre levantar a sua mão e lhe pedir para fixá-la como se não houvesse mais nada à volta, nesse momento é provável que algo comece a alterar-se. O acto de olhar para um ponto fixo num plano (a palma da mão) reduz a intensidade da auscultação e da percepção de estímulos vindos de fora; cria-se uma espécie de cegueira que conduz a um princípio de concentração que pode tornar mais fácil a respiração. O mestre pede então ao jovem actor para dirigir o som e todas as suas forças para o centro da sua mão levantada à altura dos olhos. Basta-lhe dizer o seu nome. Ao mestre compete não só ouvir como sentir a frequência e a vibração do som e repetir o exercício até que o actor perceba que a voz aqueceu e está preparado para a colocar em qualquer lugar do mundo. A partir daqui o exercício pode começar. O mestre coloca-se exactamente em frente a F. que fixa a mão levantada em frente aos seus olhos. Flecte ligeiramente os joelhos e olha bem no centro do plano; respira fundo e começa a dizer o seu nome. À medida que a mão se afasta, F. continua o exercício respirando sempre em profundidade e pronunciando o nome cada vez mais alto, até ao limite do espaço e da potência. Para terminar faz-se o exercício inverso, produzindo um *diminuendo* que vai evoluindo até ao sussurro. A alteração das circunstâncias formais (desenho do movimento e definição do percurso, canal utilizado) influencia o resultado do exercício. Em dinâmica de grupos e no jogo dramático é fundamental provocar a ilusão do jogo e encontrar os meios adequados para promover o prazer de fazer. Isso exige entrega à realização da tarefa e disponibilidade para o jogo colectivo. Essa concentração gradual activa a memória dos primeiros jogos da infância de cada um, ainda que a sensação de entrega e de ser-corpo que o jogo proporciona nada tenham de virtual, de onírico ou de imaginário. O resultado que obtemos é-nos oferecido pelo esforço e pela entrega. Perseguimos o princípio do prazer e fomos recompensados.

### 3

Todas as línguas conhecem formas mais ou menos engraçadas, às vezes profundas, de referir a importância que uma primeira experiência pode ter junto de uma testemunha. Um dito, uma sentença, um aforismo, um ditado ou mesmo o assumido lugar-comum confirmam que a primeira impressão é a que fica e marca para sempre o sujeito. É verdade que o primeiro amor

marca, para o bem ou para o mal e que um primeiro momento destinado a apresentar uma disciplina consagrada às “Técnicas de Expressão” e por essa via às *artes de palco*, não pode ou não deve contribuir para essa espécie de desfalecimento da vontade que em pouco tempo degrada a expectativa e traveste a espontaneidade do instinto provocando o trauma, o preconceito e a inércia. Se a primeira aula corre bem, se o palco se incendeia ou se ilumina, se a provocação é suficientemente clara e forte para alterar a depressão geral ou o *anticiclone* do desinteresse, é provável que se tenha inscrito no espaço um ponto de partida que constitui um lugar por onde se pode rasgar a opacidade do *espaço vazio* e mostrar que é possível *ir por ali*. Entramos no mar que a nossa cultura dedicou à empresa de Ulisses ou então acabamos de encontrar o túnel que nos poderá conduzir às maravilhas nem sempre fáceis do reino de Alice. Seja como for, não tenhamos receio do naufrágio nem de resistir às tentações; há ilhas por onde se chega a mundos impossíveis, há maravilhas por achar ou para voltar a encontrar outra vez, como faz o herói de toda a verdadeira aventura. Mas não tenhamos ilusões. A primeira empresa não pode falhar. Trata-se de largar o porto e de encontrar o vento favorável.

4

É nossa intenção reflectir sobre a presença e a ocultação do mestre durante a realização da sua primeira sessão com os jovens alunos. Antes de mais o mestre apresenta-se a partir do seu corpo. Respira fundo até se aproximar do pensamento e pronuncia as primeiras palavras sabendo que tem os pés bem assentes no chão; não se trata de palavras vãs, mas de exercício e de exemplo. É deste modo que o mestre se dirige ao auditório. Respira outra vez fundo, sente a reverberação do espaço, coloca o seu olhar sobre a cabeça dos ouvintes e saúda-os profundamente. O mestre apresenta o corpo, dá exemplos, refere os músculos e algumas articulações. Ao discursar observa as palavras na sua memória e respira nos lugares certos de modo a iluminar adequadamente as sílabas e a não deixar morrer o final das palavras, sobretudo se forem vogais; o mestre pensa que a palavra inteiramente dita fica a ouvir-se ainda por um tempo, como se a todos pertencesse e assim pudesse irradiar, de memória em memória, durante um tempo ainda maior. A saudação deve ser rápida porque o trabalho a desenvolver precisa de todo o tempo disponível.

5

Este é o lugar onde nos vamos encontrar para estudar, dirá o mestre. Aqui é a oficina onde nos atemos às mais elementares considerações sobre o silêncio. Desse modo teremos a sorte de ouvir a nossa própria voz e assim daremos início à construção de um objecto efêmero que saberemos esquecer para depois acendermos quando nos voltarmos a reunir. Por que razão nos calamus quase de repente e nos olhamos a toda a volta, protegidos pela geometria e por uma densa nuvem de mitos que apenas aparece em visita? Uma palavra é sempre dita para os outros, como uma dádiva atirada para o centro do círculo. Mas ainda faremos hoje experiências sobre a escuta e sobre a construção das imagens mais simples, continua o mestre. Depois seremos obrigados a pensar sobre a urgência da geometria e sobre a importância de andar a ver o modo como as coisas se afastam e se aproximam. Quando olhamos para o palco, para este ou para todos os palcos, devemos pensar que seria bom andar sobre uma folha de papel ou numa tela como se faz no cinema. Mas nestas circunstâncias o mestre deve pôr cada coisa no seu lugar e encontrar os espaços e os ângulos que deixam respirar apenas as figuras imaginadas e possíveis.

6

Os dois actores descem as escadas do anfiteatro e caminham lado a lado. Têm que pensar que estão a ser vistos e que o seu movimento é condicionado por essa necessidade que lhes fala na consciência e lhes exige o rigor da técnica; por isso um deles avança ligeiramente de modo a inserir alguma obliquidade no jogo da perspectiva. A partir de agora surgem os planos e as variações. Começamos a notar a profundidade, as relações de altura, a combinação de cores e o paralelismo de alguns movimentos dos braços e dos pés. O andamento prossegue até ao centro do palco. Nesse preciso momento, os dois actores viram-se para o público e olham intensamente o olhar dos outros. Entretanto, somos obrigados a repetir o exercício porque a mudança de atitude e a projecção do seu olhar não constituem surpresa para nós. À medida que repetimos, os actores tornam-se mais leves e o nosso silêncio mais denso, à espera do que ainda não aconteceu. O mestre dá novas indicações aos actores e diz-lhes agora que é necessário introduzir uma pequena frase. O olhar ainda não está habituado a realizar-se e é prematuro e até injusto pretender um efeito tão poderoso (o despoletar de um encontro visual) com um simples rodar do pescoço. Já compreendemos que ainda não é possível. Os actores caminham finalmente para o centro do palco, fazem-no como se fossem um só, fixam o centro



invisível e ouvem mais silêncio em volta; parece-lhes também haver nesse silêncio uma sala escura, à espera. No sítio combinado viram-se de repente para o público e o mais baixo grita, com uma voz de fim do mundo “eu já falo convosco”. O público reage, ouvem-se palmas dispersas e o mestre ajuda a prolongar mais algum tempo esse estado indefinido, essa hesitação do público e diz-lhes que podem aplaudir. As palmas que celebram a primeira alegria são um movimento de músculo e de vontade que altera a situação. Mas não devemos parar, pois é nesta alturas que o aborrecimento pode vir instalar-se, como dizem as sábias palavras de Peter Brook: “No teatro, o aborrecimento, como o diabo, pode surgir a todo o momento. Basta um nada e salta-vos em cima, espreita, como é voraz! Procura o instante para deslizar sem ser visto no interior de uma acção, de um gesto, de uma frase. Quando se sabe isso, basta ter confiança em nós mesmos para trabalhar” (Brook: 1993).

## 7

Vamos supor depois que é necessário escrever uma frase para registar o acontecimento de que acabamos de falar. Seria um erro virarmos esta página sem termos sabido o que se escreveu. Vamos partir do princípio – esse poderá ser uma das conclusões da oficina – que não vamos escrever nenhum texto fundamental e que provavelmente nunca o faremos. Trata-se apenas de um curto período, correspondente a um exercício de vontade destinado a acompanhar o espaço de uma respiração. Mas é também um jogo e convém, portanto, que aceitemos todas as mesmas regras e que as observemos à risca. Olhamos então para o papel e respiramos fundo, até chegarmos a um ponto de simulação da hipnose, como se a folha em branco nos atraísse inexoravelmente. Neste passo procuramos ter as mãos pousadas em silêncio sobre o corpo, a coluna direita, a leveza de um pensamento vazio, de modo a não atrair o que julgamos serem ideias que passam. Só devemos escrever quando o mestre disser, todos ao mesmo tempo, durante poucos minutos. Nessa altura compreendemos e aceitamos melhor a necessidade da memória associada ao exercício da escrita. Pretende-se um texto escrito de um só fôlego, inspirado na experiência vivida e observada em palco. Terminado o exercício é fundamental ouvir os textos.

O registo está feito, a */ei* assombra, mas o corpo colectivo precisa de se ouvir por escrito. Seria um erro terrível propor uma leitura individual, numa organização do espaço *à italiana*<sup>79</sup>; não há paciência nem capacidade de resistência que suportem a leitura atenta, interessada e silenciosa de cerca de sessenta pequenos textos. Mas se nos levantarmos e abandonarmos o nosso refúgio, se nos colocarmos todos de pé em volta da sala, a toda a volta, à mesma distância uns dos outros, se todos estiverem à vista de todos, então será possível continuar o exercício. Convém ainda acautelar o cumprimento de dois ou três preceitos de ordem técnica. É importante que ninguém se encoste à parede e é fundamental manter os joelhos ligeiramente flectidos. Se eu pensar que tenho pés e me obrigar a sentir esse contacto entre o meu corpo e a terra, posso dar início a um processo de desenvolvimento e apuro de sensibilidade e, nesse sentido, reconheço-me no estar a fazer, que constitui a primeira instância da aprendizagem.

8

É importante duvidar e acrescentar à dúvida um instinto animal de resistência, de fuga ou então de preparação para o ataque. A linguagem em teatro é fundamentalmente um meio, um desencadear de movimento de modo a poder inscrever-se o corpo num território, através de um circuito povoado. As linguagens exprimem o cerco, o comando das variações, a alternância posicional, a variação do lugar, a experimentação das velocidades. O sentido é apenas a parte, o corpo fendido, a alternativa à eternidade do ruminante que irá devorando a terra entre *o tempo e o vento*<sup>80</sup>. A linguagem figura, mostra, evidencia, esquadrinha, protege, esconde até ao ponto mais alto da revelação. A linguagem é o espaço para a passagem de outras linguagens que nem sempre se dão a ver pela acção coordenada dos sentidos e do aparato técnico da tradução. O que acaba de dizer-se por escrito poderia ser tomado pela voz de alguém que atrás de nós se fizesse ouvir. O seu objectivo é desencadear um processo de iniciação ou de esboço de escrita orientada.

---

<sup>79</sup> *O Teatro à Italiana* supõe uma determinada configuração de sala de espectáculo onde prevalece a separação entre o espaço dedicado ao público e o espaço da representação. A valoração deste conduz à instalação do palco em plano superior ao da plateia. Embora o teatro à italiana admita a circularidade do ponto de vista - a que corresponde à instalação de lugares em plano superior ao palco - constitui-se sempre como tela ou pano de fundo e destina-se a promover a relação unidireccional entre o espectador e o actor.

<sup>80</sup> *O tempo e o Vento* é o título da trilogia de Erico Veríssimo. A primeira parte do romance foi publicada no Brasil, em 1949.

O exercício começa quando se ouve a voz. Deixamos de pensar e então, calmamente, procura-se começar. Não é importante o que se vai dizer, nada é importante. Deixemo-nos cair por um espaço em branco e vamos recolhendo uma frase após a outra, e quem sabe uma imagem; então talvez possa gerar-se um efeito e suceder uma harmonia. O que atrás se dizia já não importa porque se pode mudar o sentido no tempo imaginário da escrita e atravessar a rua pouco depois de lembrar a primeira memória desse dia. Agora sim, há uma voz que fala e que habita mesmo atrás de nós. Ela vem lembrar que esta manhã começou o dia, que alguém está a levantar-se e a pousar o pé no chão e pouco depois seremos surpreendidos por causa da luz que deixamos entrar por uma janela. Aos poucos começam o corpo e as impressões, a sede, o apetite, uma peça de fruta que abandona a natureza morta. Ainda nos lembramos de entrar na rua, mas agora as impressões da cidade já se misturam com a literatura e os fins de século passam na estrada. Para ver alguém, para haver um ângulo, para aparecer um rosto, temos que estar a existir. Este foi mais ou menos o discurso proferido na última aula e que procurou ajudar os jovens autores a iniciar um processo de escrita. Pretendia-se que a voz, projectada de trás para a frente por um corpo oculto, provocasse ou ajudasse a desencadear um exercício *à procura do tempo perdido* (Proust). Com efeito, podemos tentar lembrar-nos do que fizemos esta manhã desde que acordamos e poderemos de seguida tentar ligar os tempos e os movimentos e ao mesmo tempo regressar aos pormenores e a algumas qualidades dos seres e dos objectos: cor, temperatura, volume, etc. A repetição do exercício poderá engendrar, a prazo, um modo de estar mais atento às coisas e uma maior capacidade de fruição pela observação. É muito importante que nenhum dos jovens autores se sinta constrangido e que acredite que o exercício da escrita tecnicamente orientada, só poderá ajudá-lo a regressar à gramática e à retórica. A oficina de escrita em sala de aula não fará de ninguém um escritor e muito menos um artista da palavra. Preferimos dizer que o nosso objectivo é lembrar e depois repetir e finalmente construir pequenas sequências, quadros mínimos e impressões. Não haverá tempo para mais, mas uma coisa é certa. A performance no exercício da escrita tem todo o sentido se o entendermos como jogo e se compreendermos que quando se escreve é também o corpo e com o corpo que se escreve. Nesse sentido a criação de situações dinâmicas, a alteração dos estados e a sua inversão, a respiração e consequente oxigenação do corpo, a descontração nervosa e muscular, são condições que podem permitir uma abertura de espaço mental para a deflagração da linguagem. Do nosso ponto de vista, nós escrevemos muito menos do que deveríamos e demasiado mal; no entanto, a simples mudança de atitude e o condicionamento da ordem

psicossomática que se gera na oficina, mostram que o nível geral das nossas realizações escritas está muito aquém de uma qualidade que, com facilidade e de modo rápido, se consegue atingir.

9

Depois de haver texto escrito é muito importante ouvir o que se escreveu. Mais importante ainda é procurar abolir desde o início a tentação do exibicionismo e o *pecado* narcisista. Vamos pedir a cinco actores para subirem ao palco. Alguém já pensará... “ Espelho meu, etc.” Ouviremos primeiro o pequeno texto que cada um escreveu durante o improviso de há pouco. Depois trocamos os lugares em que cada um estava e trocamos os textos entre os actores. Basta que eles reúnam durante um minuto, em círculo, com a indicação de que a ninguém poderá calhar o seu próprio texto. A partir de então estamos em presença de texto e actores. Mas é importante que os textos aconteçam e para que eles se oiçam bem, dado que são muito curtos, é fundamental decorá-los. Os textos podem ser ditos pelos cinco actores, colocados no fundo do palco, em linha, virados para o público; depois avançam um pouco e dizem mais alto; de seguida avançam dois passos e dizem o texto em crescendo ou em diminuendo. Finalmente voltam a trocar os papéis e repetem o exercício até chegarem à boca de cena, ombro com ombro, olhos fixos no fundo, rasando a cabeça dos presentes. Sentiremos, é quase inevitável, uma outra presença, uma luz, um modo mais quente na respiração. O texto vai ganhando sentido pela prosódia, mas também pela presença e pela acção. “Uma pequenina luz” acaba de nascer “aqui no meio de nós ”(Jorge de Sena).

10

Se iniciarmos a nossa aula com a leitura de um texto, ainda que possa tratar-se de um belo texto, isso não irá ter, só por si, um efeito determinante sobre o tom, o encadeamento, a energia ou a atmosfera que desejamos. É verdade que um determinado texto pode influenciar positivamente a abertura do espaço de comunicação, poderá até condicionar os níveis de atenção e concentração, poderá comover e alertar, mas não deixará de constituir mais um caso, um acontecimento fortuito destinado ao esquecimento. Se o autor do texto for muito conhecido e o assunto tratado for do agrado geral é provável que o efeito possa sobreviver na memória colectiva através da simples transmissão de um valor cultural. Ou então o texto move-se e a energia dessa escrita toca-nos como um bem ou como um anjo descido à terra para

desencadear as altas dimensões do sublime. Se iniciarmos todas as aulas com a leitura de um texto belo, variando sempre o autor e o assunto, estamos provavelmente a contribuir para a criação de um *facto*. Desde logo habituamo-nos. Uns a escolher e a pensar nisso e portanto a disporem a sua vontade e as suas energias num certo sentido; outros a ouvir, segundo a cadência com que se habituaram a dispor-se em conformidade. A experiência tem-nos permitido observar que os grupos reunidos em volta de um programa e de um conjunto de obrigações são muito sensíveis às repetições e à sua ritualização. Este exercício pode ter incidência ou actuar em profundidade no condicionamento da atitude e na contaminação colectiva provocada pelo silêncio necessário à iluminação da palavra. Num outro sentido é também a memória que se mostra através de um dos seus rostos mais apetecíveis.

11

É claro que a reflexão pedagógica se torna obrigatória para quem, como nós, não pode deixar de pensar que numa aula de “Técnicas de Expressão” é fundamental a comunicação através do exemplo e que não tem sentido discutir a possibilidade da comunicação se não somos capazes de criar condições para a empatia. É verdade que a empatia é resultado de um acontecimento e avalia-se pela qualidade da vivência desse acontecimento que, por sua vez, tem uma materialidade. Poderíamos interrogar-nos a partir dos níveis de atracção que se podem gerar num grupo ou entre o grupo e o seu líder num determinado momento. Mas sob que aspectos concretos se manifesta a empatia? Através de que processos e de que canais? Tratar-se-á apenas da intersecção de fluidos e de fenómenos da ordem do magnetismo? E que lugar fica reservado para a ideia estruturadora que presidiu à implementação da acção pedagógica? Que lugar atribuir à técnica do actor, à sua colocação de voz, ao seu olhar, à experiência que lhe permite calcular e sentir o momento oportuno para agir? E que lugar reservamos ao texto, às palavras e aos nomes que o habitam e que através de nós transitam para a imensidão do mundo?

12

Quando iniciámos a aula com a leitura daquele texto, não o fizemos por acaso. Escolhemos porventura o texto necessário, embora sabendo que ele só é realmente necessário para nós que o escolhemos ou que nem isso é inteiramente verdade. E é justamente na admissão deste espaço em que me permito fingir, na construção deste espaço colectivo em que todos admitimos

o sentido primeiro e último do nosso fingimento, no nosso encantamento de iniciados no reino da artificialidade, é porventura aí que Orfeu regressa de novo ao canto ou pelo menos a sombra da sua passagem se insinua. Dura apenas um instante essa iminência, esse ponto de ruptura, mas é o suficiente para iniciar um caminho de regresso ao tempo em que a maravilha acontece.

13

Um dia abordámos um dos pequenos poemas em prosa que se reúnem no “Spleen de Paris”, de Baudelaire. Tratava-se de partir do texto com o qual se estabelece o ténue fio de ligação que se chama leitura, para o acto mais complexo de o fazer aparecer no palco, a partir de uma determinada opção dramática. O termo *leitura encenada* é equívoco e não exprime o que pretendemos; de qualquer das formas coloca-se-nos uma questão que nem sempre é fácil de resolver. Até que ponto se estende a minha liberdade e até onde vai a fronteira da legitimidade quando se adapta um determinado texto original com o objectivo de o mostrar através do jogo dos actores? O texto em questão admitia à superfície um narrador e deixava aparecer ou ouvir a voz de uma personagem. O discurso do narrador alternava entre a simples enumeração de factos e o comentário mais ou menos crítico e próximo da reflexão. Num primeiro momento podíamos interrogar-nos sobre o direito a discutir o texto por dentro, na aparência da sua unidade e da sua paz formal. Com efeito, se eu escolher um grupo de seis actores e lhes der como indicação a obrigatoriedade de o fazer ver e ouvir a seis vozes, algo terá que ser alterado na primeira instância da forma com que o texto escrito se apresenta. Durante o exercício de adaptação eu poderei sentir que determinada passagem pode ser dita em polifonia. E que razões me levam a pensar isso? Que pretendo eu? Onde vou chegar e que efeito poderá surgir? É ainda este o texto original ou estou em vias de subverter a matéria que me foi dada, operando nela um conjunto de acções e de transformações que visam um objectivo, eventualmente legítimo ou nobre, mas que me afastam do texto original? Mas eu também posso pensar doutra maneira e admitir que o texto está neste momento a acontecer daquela forma, como se nele estivesse contida, apesar de Aristóteles, numa espécie de lógica algébrica, justamente aquela possibilidade. Nesse sentido o texto está a acontecer, está a dizer-se e a pronunciar-se, sem uma única alteração, porque todas aquelas vozes são apenas pronunciamentos, actos de dizer, leituras, texto disseminado e contado no efémero acontecer.

Hoje é a vez de cantar o silêncio e o propósito do paradoxo está contido na figura. Provocar o desconcerto, acentuar a estranheza deixando antever uma aprendizagem imperfeita como se, perdida a auréola de que fala Baudelaire, não nos restasse outra solução senão ensaiar um atrevimento. O silêncio tem uma densidade que lhe é própria. Manifesta-se simultaneamente através da nossa presença num estado de elevada concentração, mas também da presença estática, opaca ou fluida dos objectos no espaço. O silêncio não é ausência mas presença. O seu corpo apetece quando ilumina o nosso entendimento e altera o repouso em que protegíamos o ser-estar ali. Todos os exercícios conduzem a esse lugar dentro do lugar. A princípio os sons misturam-se e as cores parecem invisíveis, o corpo passa mas não acontece. No palco os desenhos lembram as linhas desencontradas e solitariamente retraídas. O desinteresse é um caos de gente sem ocupação, uma espécie de neutralidade militante que raia os limites do absurdo e da desrazão. Devemos experimentar, repetir, procurar a leveza no andar, de modo a subvertermos a nossa tão pessoal e intransmissível pré-disposição para a *organização estatal*. A verdade é que, depois de muitas repetições, depois de havermos desenhado caminhos e estudado profundidades, aproximações e distâncias, o silêncio aparece. Quando menos pensávamos, os actores encontram um modo que parece único e irrepetível de dizer aquele texto. As palavras ouvem-se completamente, o corpo respira, o espaço ilumina-se, o público reage e onde nada havia tem agora início a sagração de uma ferida, como no tempo mítico a fonte de Pégaso.

Nós sabemos ouvir porque esse silêncio está escrito num certo modo de estar a ser. Não se trata certamente da auscultação e de aproximação a um lugar e a uma disposição; no processo de encenação e mais especificamente de marcação de movimentos e disposição dos actores no palco, o desenho definitivo impõe-se como forma de salvaguardar o sucesso da repetição. Nesse sentido o espectáculo é uma arquitectura de risco que poderá sofrer adequações de acordo com as vicissitudes e as condições que dia a dia se manifestam. O espaço assim criado está sujeito, como dizíamos, a imponderáveis que resultam do público, da sala, dos actores, de acontecimentos sociais, de agitação da ordem física que podem influenciar a percepção ou que influem sobre a energia que se desprende no processo de comunicação. Os exercícios que fazemos em aula são, em potência, aproximações, estudos do mesmo fenómeno. No entanto, a

nossa margem de imaginação criadora é maior porque não estamos sujeitos ao mercado nem a necessidades imediatas de produção. O nosso papel é experimentar e estudar, embora vigiados por um programa que responde a exigências culturais e educativas ditadas pelo interesse público; mas temos todo o tempo da aula para o debate e para a experiência e as suas variações. Nós podemos estudar as questões do gosto em articulação com os modos de elocução; podemos ainda repetir até à exaustão e experimentar as possibilidades do contraste. Podemos fazê-lo, enfim, sem a necessidade de desenvolver laços de domínio ou de usurpação. O caminho que nos conduz a essa percepção do silêncio acontece agora, porque não dependemos de mais nada senão de uma intensa vontade de fingir que, paradoxalmente, acrescenta cor e substância ao momento que estamos a viver.

Este é o nosso laboratório, o *espaço vazio* onde vamos produzir acontecimentos efêmeros e às vezes inefáveis. A instância do silêncio é uma qualidade da nossa respiração. No pequeno texto de Baudelaire de que falávamos atrás, havia uma determinada frase que supunha o discurso directo para o público, a elocução expressiva. Era o ponto forte do texto, aquela parte que, por contraste, daria sentido às outras. O último grupo de trabalho fez o exercício perfeito. A perspectiva coral ou estetizante de outras propostas dera lugar à teatralidade, mas agora a colocação no espaço valorizava o actor a quem incumbia pronunciar a sentença. Foi ele que avançou com decisões para um lugar central e foi a sua entrada que deu sentido a tudo o resto. A sua presença constituiu o esteio e o fio de terra que produziram o movimento geral, como se fosse uma órbita. A partir da sua imagem de actor, ao pronunciar a fala que lhe cabia, todos os outros se tornaram mais visíveis. Que fenómeno é este que nos permite detectar uma alteração de substância por causa de um pequeno toque, um movimento, uma inclinação de um dos lados da figura que os actores desenhavam no palco?

16

Quando abordamos um determinado texto na aula de “Técnicas de Expressão”, podemos ser obrigados a reflectir sobre o cânon ou, em determinadas circunstâncias, a ter em conta a dimensão do espaço expressivo e rítmico da prosódia e da versificação. Na leitura de uma sequência de pequenos poemas de Bashô, a nossa inocência de ouvintes confundiu-se com o sentido da escuta e da musicalidade. Apreendemos um sentido ainda difuso, fomos tocados ou impressionados por imagens essencialmente leves e nesse estar em escuta quase puro e



silencioso estava contida a possibilidade de levar a experiência um pouco mais além. Com efeito, os pequenos textos integram um conjunto mais vasto chamado *O Gosto Solitário do Orvalho*. O conjunto divide-se em quatro partes a que o poeta atribui o nome de cada uma das estações do ano. Os pequenos poemas são *Haikus* e atingem com o nosso poeta o ponto mais alto de uma evolução que foi acontecendo ao longo dos séculos. A análise dos textos e a recolha de informação<sup>81</sup> permite-nos concluir que o *Haiku* respira ao longo de três versos de cinco, sete e de novo cinco sílabas. Aprendemos ainda que o poema se divide em duas partes separadas através de um tempo forte, um abismo explosivo (palavra-chave ou *Kireji*), a partir da qual o poético deflagra, anulando a linearidade e produzindo o canto. A partir daqui seríamos obrigados a estudar e a tentar compreender a estética *Zen* o que, de momento, ultrapassaria concerteza o âmbito dos nossos estudos. Para todos os efeitos e depois deste pequeno estudo introdutório, é de crer que uma segunda leitura dos textos possa tornar-se bastante mais esclarecedora. A este propósito não esqueçamos que o tornar mais claro pode, no caso do poema, querer dizer tornar mais obscuro. Esta tão impertinente como primária observação serve, no entanto, para chamar a atenção para o rigor que devemos pôr no que pretendemos dizer.

A aproximação aos seres, aos factos e às vezes apenas a uma atmosfera ou a um vislumbre é sempre difícil de fazer quando apenas dispomos de palavras. O poema revela-se em graus de intensidade, como se fosse possível entendê-lo por processos de estratificação e de acumulação de tempo. A segunda leitura é sem dúvida mais culta ou simultaneamente mais culta e primitiva porque o conjunto de informações vai obrigar a uma duplicação da atenção, a uma concentração em determinada passagem e a um aumento de expectativa. Por outro lado, e ao contrário do que acontece no estudo de outras matérias, a esse maior conhecimento e soma de informações corresponde uma extensão maior de não-dito e de musicalidade inefável ou misteriosa. A nossa aprendizagem continua portanto a ser incerta e a matéria com que trabalhamos é suficientemente volúvel para que não possamos aprendê-la como uma natureza em curso de fixação geométrica, extirpada do seu caos desmesurado e inenarrável. No fim da aventura só poderemos ganhar um prolongamento da experiência harmoniosa ou o finíssimo desconcerto prolongando-se na emoção. À medida que vamos associando e compondo, o efeito da repetição e das variações fazem-nos ouvir melhor e respirar mais fundo. Soletramos e dizemos as

---

<sup>81</sup> Referimo-nos à preciosa introdução de Jorge Sousa Braga à edição de *O Gosto Solitário do Orvalho* seguido de *O Caminho Estreito*, de Bashô, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

palavras, como se elas fossem as experiências possíveis, a esperança da impressão sonora e dos volumes em acção. A isso chamamos silêncio e há quem fale de beleza e de incandescência. O sentido aparece como se fosse o impacto de uma fulguração e nesse acontecer intensamente perturbado nós julgamos perceber o seu corpo. A partir daqui, muito depois das leis a que a poética (des) obedece, para além da simplicidade ou da permanência, abre-se no centro da imagem *a coisa viva*. Quando o poema se repete e passa de voz em voz parece instalar-se um sorriso irónico no reino dos mensageiros e certamente o daquele *anjo esquecido* de Klee, recolhido nas destruições do mundo. Ao longo do exercício talvez não tenhamos falado em vão do silêncio ou pelo menos acreditamos que assim foi.

17

O mestre regista o exercício antes de começar a aula. Deve fazê-lo por ocasiões solenes, em momentos de algum deslaçamento das energias. Ele sabe que “A Orquestração Eufórica” é sensível ao desânimo e nem sempre é possível sobreviver ao desinteresse. Depois das festas, das férias, da intensa dispersão estival, temos necessidade de recomeçar por onde, a princípio, tínhamos vivido a mais extraordinária das experiências. Agora já não há novidade e a alegria dos primeiros exercícios sumiu. Nestas circunstâncias, é preciso pensar tudo outra vez. Distribui-se, então, um texto entre todos, (pode ser uma fábula) e começamos por procurar frases ou pequenas passagens para depois dizermos de pé, à volta da sala, em voz alta. O mestre lembra a energia que se manifesta durante o jogo. Deverá falar-se de *aura* e do teatro e de como as salas se organizam à italiana e de outros modos na convenção teatral do teatro do mundo e na expressão generalizada da performance. A aula como projecto. O maestro procura a polifonia, o solo, as alterações e sequências do ritmo e da intensidade. Investiga também as categorias formalizadoras que o cérebro sustém e dispõe, e alimenta a discussão, anuncia o imprevisível experimento, saúda a manifestação das reacções. Há uma plasticidade na assunção da composição enquanto dinâmica e enquanto qualidade expressiva. Durante o exercício os actores combinam com o processo de auto-regulação do sistema. O ensaio deve durar o tempo necessário e por isso o corpo consciente do actor faz os exercícios necessários para suportar a situação: de pé, em volta da sala ou com um pequeno texto na mão o maestro dá as indicações necessárias para que todos toquem, falando ou em silêncio. Quando nos sentarmos podemos falar do que aconteceu ou do que se projecta como motivo para a argumentação: Em que medida o sucesso da aula depende da sua concepção e da ideia que preside à sua estruturação?

Em jeito de conclusão, diremos que o sucesso do exercício nasce do que se comunica, mas também da forma como se organiza um espaço de sedução.

18

Como é que os elementos de um grupo que se encontram distraídos em amena conversação reagem a um grito muito forte que os ameaça, vindo de um lugar não identificado? Fogem aterrorizados, cada um por seu lado? Atiram-se para o chão? Reúnem-se no centro do palco, como um só corpo esculpido em volta de um eixo imaginário? Ou procuram reagir como um corpo leve, uma espécie de experimentação biomecânica segundo o preceito de Meyerhold? Nesse caso, trata-se de reagir ao grito como se fosse um vento e o corpo do actor uma roupa leve. Movimentam-se os braços e a anca. Dão-se pequenos passos conjuntos, assume-se a contracenação mínima como nos êmbolos de uma máquina ou assume-se a animação de uma escultura. Este seria o cominho que nos levaria a discutir a dança e não pode ser considerado tempo perdido. A proposta tende a preparar os actores, a aquecer o corpo, porque tem em vista o teatro. No final do aquecimento podemos estudar a nossa reacção à voz e às suas projecções. Gritos, sussurros, frases desconexas, imprecações, vozes de animal, excertos musicais, frases completas, sons da cidade. Podemos depois passar a voz para o público e ensaiar a coloração dos ambientes, os sons da noite, da cidade, do campo, da praia, do mar.

19

Naquele dia a preocupação parecia centrar-se nos problemas de ordem acústica. Por essa razão empreendemos uma série calculada de movimentações no espaço com o objectivo de estudar as qualidades sonoras do nosso anfiteatro. Dado que constituímos um grupo relativamente grande considerámos oportuno ocupar o espaço através de um sistema de instalação por grupos diferenciados. Se por um lado pretendíamos instalar barreiras sonoras e experimentar várias distribuições no espaço através de modelos escultóricos, também sabíamos que o exercício se baseava num pequeno texto que, sendo dito a solo e em coro, ou alternadamente por grupo, também pretendia criar condições para a observação de qualidades diferentes de emissão sonora. O objectivo era construir uma determinada relação de distância entre os grupos, assumindo a descontinuidade, o afastamento ou a proximidade; pretendia-se também chamar a atenção para a forma das figuras que cada grupo desenha: linha, círculo, triângulo, a esfera – supõem-se grupos sentados e grupos de pé. Finalmente pôr em relevo a concentração num

espaço particular (no palco, por exemplo). A experimentação das várias situações (um grupo no palco, em semicírculo, outro ocupando uma das paredes laterais, um outro sentado numa das filas do meio, alguns isolados na parede do fundo e outros sentados na boca de cena) obriga a uma autentificação da atenção e da concentração. Este efeito parece nascer de uma intensificação da conformidade. Se nos fosse permitido citar Espinosa, lembraríamos uma pequena passagem da *Ética*, onde se fala do corpo: “O corpo humano pode ser afectado de numerosas maneiras pelas quais a sua potência de agir é aumentada ou diminuída; e ainda por outras que não aumentam nem diminuem a sua potência de agir” (Espinosa, 1992: p. 267). Também é verdade que “a necessidade aguça o engenho” e que a observação das regras do exercício produz uma espécie de contacto que induz um processo de silenciamento gradual.

À medida que variávamos as colocações no espaço observávamos também determinadas alterações dos índices de escuta e de visão, observámos ainda o que fazia nascer uma experiência sensorial e perceptiva que promovia e influenciava o comportamento colectivo. Aquilo que era experimento da voz passa a ser acção do corpo do actor. A actualização da memória através do pensamento de si conduz a esta consciência do corpo, à respiração e à articulação muscular. O exercício só deve ser consumado quando for possível chegar a uma intensidade de silêncio e a um apuro sensitivo da reverberação que projecte as imagens acústicas até à iminência do facto musical. É possível demonstrar que a qualidade do silêncio decorre da complexidade de entendimento de si e dos outros. A ausência de interferência não é ainda uma escuta. Se todos estivermos calados, isso não significa uma elevada qualidade de escuta ou um silêncio profundo. Este silêncio de que falamos depende da acção e da energia da sua contenção. Quase a acabar poderemos regressar em amena conversa ao nosso lugar e depois, no sítio onde estamos agora, voltar a falar. Talvez se tenha alterado alguma coisa e haja agora uma outra disposição, uma leveza de gesto e uma velocidade de apetência.

20

Se decidimos sentar-nos no anfiteatro de forma ímpar, reservando uma certa quantidade de espaço, acção que designamos comumente pela expressão vagamente sentenciosa e predicativa “manter as distâncias”, logo observamos o nascimento de um estado diferente do que era. Este género de consequência resultará da ideia que preside à sugestão? O problema é

que a ideia se aborrece no preciso momento em que estamos. Fica-nos a sua memória e a possibilidade da teoria. Se assim for, estudar o seu desaparecimento é uma forma de aproximar o “sangue do problema”, como disse Nemésio. O exercício de reflexão que então se torna necessário realiza-se na memória do que aconteceu. A ideia vem nascida de um corpo que viaja. Não importa indagar sobre os arredores da biografia, tentando sustentar o problema numa deambulação histórica em busca do autor e das suas circunstâncias. A verdade é agora estarmos sentados e o objectivo é conseguir anular por esse meio o efeito de multidão. O coro está separado, ou estamos apenas assim por uma questão de exercício? Falemos de uma *dispositio* do corpo do actor no anfiteatro. Interroguemo-nos então, olhando fixamente os lados, fixando os objectos e as cores. O exercício deve ser orquestrado numa cadência de respiração. Podemos ensaiar o texto com o objectivo de verificarmos e aperfeiçoarmos a escuta e o pulsar comum. A reunião da voz faz-se de um corpo preparado. Em qualquer lugar do mundo somos a voz. Se agora nos juntarmos lado a lado e regressarmos ao texto dito, apercebemos a difusão em massa. O coro é, assim, um emaranhado cósmico, uma compleição de desvarios cromáticos. O coro sugere uma complexificação de espaço que abre sobre um panorama musical. É conveniente que agora os actores se sintam preparados, pois vai ser necessário experimentar e descobrir o modo como as coisas se fazem *outramente*. O actor é já um ser completamente só que, pela primeira vez, se atreve a dar-se uma outra vida. Como em todas as vidas, também há nesta uma difusão de ser potenciado; no entanto, sabemos que o actor conhece à partida o texto ou, *in extremis*, realiza-se ele próprio como texto, munido de alguns objectos e poucas acções, normalmente repetidas. O actor aparece e com ele uma determinada importância de silêncio. Surge então uma expectativa dedicada ao futuro. O espectáculo comenta o carácter factual da aparência. Por momentos podemos pensar o risco que estamos a correr. Neste evento, todos os tempos são comandados de fora, como se fosse estabelecida uma passagem pela aparência. Que saberá o actor acerca do abismo ou não estará ele justamente a “brincar com o fogo”?



## II Parte

### APORIAS

O actor acende a boca. Depois, os cabelos.  
Finge as suas caras nas poças interiores.  
O actor põe e tira a cabeça  
De búfalo.  
De veado.  
De rinoceronte.  
Põe flores nos cornos.  
Ninguém ama tão desalmadamente  
Como o actor.  
O actor acende os pés e as mãos.  
Fala devagar.  
Parece que se difunde aos bocados.  
Bocado estrela.  
Bocado janela para fora.  
Outro bocado gruta para dentro.  
O actor toma as coisas para deitar fogo  
Ao pequeno talento humano.

Herberto Helder, *Poemacto*



## O drama

Sozinho no seu laboratório, o mestre pensa numa ciência do teatro que haveria de recolher os indícios e reunir no propósito da verificação. Sempre foi necessário, aliás, ver como as coisas são para prevenir a existência e também o actor, se pudesse, tudo faria para impedir a morte fatal. A verdade é que engrandecemos a obra humana, mas a iluminação do fim permanece e só essa luz permanece, afinal, não sendo possível identificá-la com aquilo que tranquiliza o espírito dizendo simplesmente: Aqui estou, onde tudo é espaço-tempo e desde logo as conversas e os descobrimentos que se abandonam ao jogo de sombras da argumentação, como está a acontecer agora ao mestre. Aliás, ele sabe que as suas palavras vão ser repetidas até que cumpram o seu destino de coisa infiel e isenta de um sentido definitivo. A palavra em teatro revela-se da projecção do objecto num signo maldito que vem oferecer-se à linguagem. Neste momento, o mestre lembra-se dos actores e do modo como eles andam a visitar a cidade e a recolher os andamentos.

À beira da lucidez afasta-se repetidamente a razão e foi deste modo, levando consigo a doença da linguagem, que o mestre engendrou um modo de navegar para além das histórias e do convívio com a sua humanidade, embora perdido no mesmo labirinto, essa espécie de cidade suspensa no laboratório, lugar de exílio de onde se pode projectar um discurso. O mestre acredita que é essa a condição para poder nesta altura participar do espectáculo. Apesar de se encontrar longe, ele sabe que o mundo se manifesta em locais de reunião onde os comportamentos que discursam sobre as acções resultam de impulsos e se mostram em sistemas de significação. Ele sabe também que o infinito a haver não é redutível ao humano, pois este a cada passo contraria a eternidade, com a exibição da sua finitude. Em tudo. O que é já está deixando de ser o que era. O binómio verbal não hierarquiza os tempos, mas antes os combina. O poder da linguagem consiste também neste prodígio de reconstituição espectacular. Exposto o contexto – o mestre sabe que a aporia refere um sucesso improvável – é chegado o momento de considerar a teoria. Na situação em que se encontra, o mestre não pode tomar decisões sobre um objecto ausente. Há coisas que não é possível exprimir, como há matérias que não podem ser ensinadas; mas a linguagem também é condição de um heroísmo e este guia-se por um certo modo de entender a expressão.

A linguagem é eminentemente *teórica*, pois se constrói de coisas que se apreendem e se contrariam – o conflito<sup>82</sup>. Esse sentido do teatro é imediatamente percebido pelo público, mas para o mestre é provável que o exercício mais digno seja deixar-se enlouquecer para tocar alguns pontos de iluminação do sublime que são, precisamente, as áreas e lugares onde a desconstrução do sujeito dá lugar ao texto e ao regresso da respiração: “A filosofia não como pensamento, mas como teatro: teatro de mímicas com cenas múltiplas, fugidias e instantâneas onde os gestos, sem se verem, fazem sinais: teatro onde, sob a máscara de Sócrates, estala de súbito o rir do sofista” (Foucault, 1987: p. 81).

Depois de discutir “a probabilidade da comunicação”, o mestre recolhe então a uma espécie de abrigo da ciência – um lugar afastado do alegre bulício da sala de aula, por assim dizer. Ele está, portanto, sozinho e gosta de chamar a esse sítio um lugar incólume, aquele a que se chega, por exemplo, na sequência do *Caminho Estreito*: “Doía-me o corpo do peso da carga que os meus fracos ossos suportavam. Para viajar deveria bastar-nos o nosso corpo; mas as noites reclamam um agasalho; a chuva, uma capa; o banho, um traje limpo; o pensamento, tinta e uma pena. E as prendas que não se podem recusar... As dádivas estorvam os viajantes” (Bashô, 2003: p. 60). O mestre está sozinho com o pensamento, disposto a fixar por modos de linguagem o que andara a ver e a ouvir. Mas ao cabo de alguns dias reparou que também no seu laboratório, quando não há outra coisa que fazer, ocorre em certo espaço de memória uma espécie de operação de resgate. Com efeito, o mestre não estava a salvo pelo facto de se encontrar na mais perfeita das solidões. Ainda agora transitavam em seu auxílio, vindas do banco da escola, algumas frases soltas de um velho cronista e outras de um viajante que depois se fizera escritor. Para contrariar a sorte, imagina a *Iliada* depois da *Odisseia*. Primeiro a viagem, depois uma gigantesca fábula que ainda hoje se espalha com o seu poder interrogativo. A fábula que ameaça a teoria. O mestre sabe disso e mantém-se em silêncio, acompanhado das dúvidas e de algumas

---

<sup>82</sup> Escreve Pierre Klossovski: “O contributo de Gilles Deleuze não poderia operar-se, no contexto das últimas gerações, senão por uma obstinação instintiva: *Introduzir no ensino o que não pode ensinar-se*.”

Tanto mais que a juventude dos nossos dias é seduzida pelas diversas disciplinas aparentemente esclarecedoras, nomeadamente a sociologia e a psicopatologia, com os seus métodos de eficácia tranquilizadora, cujo primeiro resultado é instalar os espíritos num conformismo de laboratório.

Ensinar o que não pode ensinar-se: com toda a evidência, era preciso que Nietzsche tivesse vivido e sofrido para que semelhante propósito não permanecesse vazio e absurdo. Mas Nietzsche, que combateu para conquistar semelhante posição, só conseguiu fazê-lo abandonando o ensino. Deleuze viu-se, sem dúvida, favorecido pelas suas próprias afinidades com um outro espírito exemplar, cujas explorações libertaram zonas contíguas à sua: Michel Foucault. Os dois têm em comum sob todos os aspectos: a liquidação do princípio de identidade” *In Digressão a partir de um retrato apócrifo*, L’ARC, n. 49, p.11, Paris, 1980. Tradução nossa

vitórias. Seja como for, é isto o que o leva a continuar o exercício escrito. Desta vez o andamento é lento, mas de um outro modo, mais triste e silencioso; talvez porque se interroga a probabilidade da comunicação.

Regressado ao trabalho, o mestre não se esquece do poema: “Triste de quem vive em casa, / Contente com o seu lar, / sem que um sonho, no erguer da asa, / Faça ainda mais rubra a brasa / Da lareira a abandonar” (Pessoa). Como pode o lugar ermo em que se sente viver, tão afastado da humana condição e tão sozinho, como pode ele ser o palco das batalhas e das insídias, da narração dos planos e da tática? Como pode neste aparente lugar último a que se chega com a esperança de haver uma resposta, uma sentença ou uma fórmula, estar ainda a resolver-se a velha questão da lei e do amor, Vénus e Marte numa estranha conferência de Eros e Thanatos? Por causa destas interrogações, o mestre disse: e que o movimento agora se faça lento: *andante ma non troppo*, talvez um *Adágio*. Neste primeiro silêncio o mestre está, pois, a escrever e o estabelecimento das palavras é uma textura que se vai compondo, de um modo frágil, devagarmente. Em geral o processo é pacífico e não resulta do exercício nenhum mal que possa alterar significativamente o estado de coisas. Pelo contrário. O espaço-tempo da escrita sempre visou uma espécie de celebração e em literatura o teatro é uma coisa escrita, que tem à partida um modo teatral, uma conveniência de encontros linguísticos. A frase e o lugar onde ela se inscreve são uma e a mesma coisa, mas ao encontrar o estado das correspondências o actor altera a textura original que depois não será possível recompor – nesse sentido há uma teatralidade na escrita que contesta a ideia original e se liberta da escatologia e das categorias do sujeito autoral. Na oficina, o caderno de encargos eleva-se também por uma leveza da comunicação. A trama semântica da semelhança no século XVI é muito rica e talvez nos sirva de memorando lexical para quando acontecer, como acontece sempre, que a escrita se encontre ela mesma naquele lugar ermo em que se ia desenrolar o linguajar esfingico da aporia: “*Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Conjunctio, Copula*” (1) (Foucault, 2005: p. 73).

(1) P. Grégoire, *Syntaxeon artis mirabilis* (Colónia, 1610), p. 28.

Depois disto, algum tempo passou e o mestre estava prestes a concluir. Na hora em que se preparava para deixar escrita a lei, toldou-o um modo romântico de sociólogo trágico e prudente. A personagem era uma espécie de sábio que em última análise aceita prestar um serviço a modos de lançar um alerta ou de fazer um aviso: ora, isto vai demorar algum tempo e se for verdade que vamos chegar a algum lado, a algum ponto do mundo indescoberto, se assim for, vale a pena morrer, disse então e continuou: Em literatura só há lugar a descobrir aquilo que todos os poetas descobrem e que logo desaparece, porque são realidades esplendorosas no seu modo de dizerem-se, são esse silêncio devolvido pela criação, pelo absolutamente necessário iniciar-se de algo, minuto antes, momento de entrar, primeiro contacto. Simultaneidade. Tudo isso é bastante natural quando se dá origem a uma coisa. Eis em resumo aquilo em que o mestre precisa de acreditar para poder escrever. A verdade é que pode parecer estranho, mas só dessa forma é possível libertar o texto da matéria inicial ou, se preferirmos, da sua aparente realidade. O teatro é uma espécie de saudade em movimento, um cais que não pode ficar parado e que no seu andamento desagua em um lugar silencioso e profundo. Por aí se chega aos contínuos e estranhos devaneios da literatura. O mestre gosta de pronunciar a palavra *delírio*, por causa do étimo latino: *o momento em que a charrua se desvia do trilho que andava a lavrar*.

Aquilo que nos permite associar as coisas que fazem os actores às coisas que são ditas é a causa do drama que neste preciso momento nos ocupa. É demasiado tarde para evitar o problema e desejar voltar para trás. Por aí não há saída. Em teoria, tudo volta a ocupar outro lugar, tudo voa e por isso é difícil fixar a arte do actor, o movimento. Mais difícil ainda será discutir um sentido para a teoria<sup>83</sup>, porque lhe falta o directo, o momentâneo, o estar a existir simultaneamente na mesma condição. Em teoria, o teatro procede da iminência da catástrofe, da aventura do espectáculo que se destina a vencer o medo em nome da cidade e da sua

---

<sup>83</sup> “ (...) Estamos a viver de uma maneira nova as relações teoria-prática. Tanto se concebia a prática como uma aplicação da teoria, como uma consequência, como ao contrário, devendo inspirar a teoria, como sendo ela própria criadora para uma forma de teoria por vir. Seja como for, concebia-se as suas relações sob a forma de um processo de totalização, num sentido ou noutro. Talvez para nós a questão possa colocar-se de outra forma. As relações teoria-prática são muito mais parciais e fragmentárias. Por um lado, uma teoria é sempre local, relativa a um pequeno domínio e pode ter aplicação num outro domínio, mais ou menos longínquo. A relação de aplicação nunca é de semelhança. Por outro lado, desde que a teoria mergulha no seu próprio domínio, encontra obstáculos, muros, choques, que tornam necessário que ela seja *relavada* por um outro tipo de discurso (é este outro tipo que permite passar eventualmente a um outro domínio diferente). A prática é um conjunto de obstáculos entre um ponto teórico e um outro e a teoria um obstáculo que vai de uma prática a outra. Nenhuma teoria pode desenvolver-se sem encontrar uma espécie de muro, e é precisa a prática para atravessar o muro” *In Os intelectuais e o Poder – conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*, L’ARC, n. 49 p. 3, Paris, 1980”. Tradução nossa

reunião. A arte do actor não lhe pertence exclusivamente, porque resulta da arte dos outros actores, se os houver, ou da presença do público. O espectáculo é o mais desprotegido dos lugares e na casa do teatro tem lugar a efabulação de tudo. O paradoxo refere a possibilidade de ter em mãos a própria fuga, o fluido e o evanescente. Por isso o poder vigia os teatros e protege-os com programas e festas. Mas o teatro é uma fuga neste lugar ermo onde se está a escrever. Agora é assim e logo se vê, pelas razões apontadas, que o mestre se encontra em grande desânimo porque, no caso que se apresenta, é impossível dizer agora o que o actor é e de que qualidade é o silêncio que se desprende da sua representação. Por causa disso, o propósito do seu trabalho está condicionado, pois que o mestre está apenas sozinho na sua investigação e à sua volta não há notícia de qualquer acção que se destine a criar um objecto de representação. Por isso não há teatro e também por isso, uma noite, surge a dúvida: E se houvesse do lado de cá da descoberta uma outra coisa por descobrir?

O mestre fez algumas anotações e alguns desenhos. Em que partes posso dividir o plano? E o volume? Imagine-se o espaço do mundo e fiquemos a pensar, disse para si próprio. Tratava-se de uma pausa e por isso lhe foi possível descansar quando se dirigiu ao exterior de sua casa. Era um lugar quase vazio sobre uma longa paisagem silenciosa. Havia de tudo em redor. A montanha e o caminho junto ao lago, uma casa na floresta, um lugar mais seco e quente a escassas colinas do mar e o mestre continuava a imaginar uma conversa como se estivesse a desenhar nesse lugar donde se via tudo em redor; olhava-se para o céu que por um poder estranho de disseminação se reconstituía junto às pedras e às ervas do caminho. O mestre continuava só a ver, embora por pouco tempo, porque havia outra vez o pensamento a mandá-lo entrar. Quando regressa a casa, a influência da paisagem leva-o ainda a imaginar outra vez o horizonte e depois a andar, a andar em volta, como a terra. A dado passo começa a escrever sobre o actor que entra em palco para adivinhar o mundo, ou o voo das aves, tanto faz; o actor que vê o sinal dos fumos ou a queda dos frutos; o actor que entra directamente para a floresta. O actor que tem frio e calor, que está perto de chegar, mas a quem falta sempre o resto da história. O mestre não sabe se é ele ou o actor o que perscruta e imagina, se é ele a própria linha que separa os acontecimentos e a iminência da investigação. Por causa destas considerações, a solidão do mestre não estava a ser completamente uma coisa só e o silêncio em que permanecia também não. Este silêncio é uma espécie de estudo acompanhado, anota o mestre. Acompanha-nos a angústia de não se chegar definitivamente a lado nenhum, de se estar

apenas de passagem, na companhia de algo ou de alguém. É aqui que o mestre sente chegado o momento de iniciar a sua preparação. Primeiro respira e só depois desenha movimentos no ar, com a inconsciência de uma abstracção em que o corpo se move e articula e onde os gestos passam. Como se a atmosfera convivesse bem com a ideia de haver música. Quando se está no palco é preciso mais alguma coisa do que estar só. Os gregos enfrentavam as suas solidões de diversas maneiras e às vezes imaginavam uma forja no fim do mundo e um paraíso aéreo e fugitivo que tudo explicava: o fundo céu e as oficinas, mas também o fogo, os materiais, a água, o facto e o fingimento, o destino provável ou pelos menos o seu anúncio. Entre o que é e o que se presume dissolve-se a existência vã, virão os latinos dizer mais tarde. Entretanto havia o ser. Neste passo, o mestre considera outra vez o caso do actor que exhibe uma arte de associar o olhar ao vento e de fazer disso um experimento que se manifesta no público enquanto percepção ou uma determinada percepção. Tudo resulta da ilusão que transforma o instante em duração; por uma questão de método, o mestre mede a duração e divide-a em sequências. Cada parte assim decomposta passa a constituir matéria morta, reunião do material indiciário onde se observa, como no laboratório, um sistema de sedimentação e se faz o registo de uma pulsação. Acrescente-se que a matéria morta não é um nada, mas uma realidade que irá progredindo nas suas metamorfoses. Nesta fase do estudo o mestre pensa que a percepção é factor de enlouquecimento e este deve ser o resultado de uma crise de relação entre a sujeição (predomínio dos efeitos do mundo sobre o sistema psicossomático) e a liberdade criadora de acções. Devemos ainda reconsiderar a possibilidade de o corpo humano não resistir por muito tempo às *iluminações* (Rimbaud). A percepção desenvolve-se de forma gradativa e esse movimento sustenta-se através de um sistema de relações estruturantes cuja resistência é inversamente proporcional. O actor reconhece a realidade e através do público reconhece-se a si próprio. Quererá isto dizer que o público é o lugar onde o actor tem acesso à sua própria representação e, nesse sentido, à sua condição? A luz atravessa o espaço para se multiplicar em cores, mas a arte do actor reúne os espaços e associa à sua natureza a audiência, a cumplicidade e a participação numa cerimónia que não mais se repete. A arte do actor existe na sua própria difusão e não se pode consultar, não é passível de registo nem de reprodução. Por isso ela é a única natureza, mas só aí ou só aqui, dirá o mestre com um fino ar de conclusão e ao lembrar o modo como o actor faz as coisas, declara que a arte não imita a natureza. É um diferendo dela, uma contrariedade ao sentido da morte, uma suspensão à lenda de Cronos ou uma renovada vitória dos deuses, de renovados deuses silenciosos, como acontece na ginástica

de forma provisória e musical. Aí, no lugar mais íntimo da cintilação verbal reside ainda a dança, o momento em que o corpo desenha a humanidade do movimento. O actor transporta um pouco desse graça: “Por mais voltas que se dêem, o que o espírito vê é uma flor e aquilo que o espírito imagina, a lua” (Bashô, 2003: p. 17).

Quando há pouco começávamos a falar, todo o saber da ciência se reunia como um desejo. A experiência tinha sido longa, sucessivamente épica e picaresca e projectava-se agora neste laboratório, num encontro a sós destinado a mostrar os resultados da investigação. Então um dia, cansado das suas investigações, apesar do seu *scriptorium* inteiramente científico, o mestre resolveu mudar o sentido dos estudos. Um bom problema, pensa ele, precisa de um amigo que alimente a discussão ou de uma testemunha sensível à invenção. Foi assim que me ensinaram. Um bom problema precisa de uma casa ou pelo menos de um tabuleiro onde se experimentam caminhos para a salvação. Um bom problema precisa de um *espaço vazio* e um bom problema científico, este que partilhamos, só pode ser resolvido em comum. Por isso o mestre tem saudades do teatro e por essa razão se faz silêncio junto a si, na sua casa e em todo o mundo em redor. Mas de súbito a vontade: Esse silêncio conforme ao entendimento que só existe no teatro. Ah, a existência do teatro que interrompe por momentos a existência de fora! No acontecimento teatral há uma total igualdade, uma dádiva tornada significativa do espaço teatral, do *espaço vazio*. Esse é o silêncio de todos, o do espectáculo que dura enquanto vemos o mundo, anota o mestre e continua: Estivemos aqui a ver o mundo, a mover-nos sobre expressões matemáticas, a desvendar figurações rítmicas de toda a ordem.

A partir de agora o mestre pensa que há o mundo e então, do mesmo modo que um fogo no centro das esferas participa no movimento, também ele anda nesse vento e é nessa disposição que o vamos encontrar. Para vencer a depressão, o mestre alterou a ordem e hoje voltará a ensaiar, embora sozinho, para se certificar de que o actor se manifesta na dança e irrompe da música. Neste comenos, lembra-se que o actor é uma figuração do coro grego, um seu elemento caído que tende a reunir-se com os outros de modo a ser coexistente. De momento, o seu trabalho consiste em procurar no imaginário e tentar compreender como se entra na forma dos objectos teatrais de modo a traduzir o eco de coisas que podem ser acontecidas. O público exige que lhe demos essas formas, essa configuração de coisa semelhante, a cada momento, de maneira a não se sentir completamente desconfortável perante uma falácia energética, uma

coisa sem vida ou um “aborrecimento mortal” (Brook). Mas agora, sozinho no seu laboratório, ele sabe que a história continua e lembra-lhe a memória que há o mundo e ele lembra-se dos actores. Por causa do silêncio que lhe aparecia nesta primeira teoria, ele sentiu uma grande necessidade de voltar a reunir. Mas era preciso um propósito, uma ideia, uma peça que reunisse as vontades por uma causa amorosa, uma empresa destituída do poder. O mestre exclui de momento o interesse em falar de si próprio. O que acontece é apenas um caso de literatura e nada se deve revelar do que realmente acontece. Na discussão do problema não acontece nada, mas no teatro acontece tudo e o que acontece é uma arte de fazer acontecer. Realmente o teatro anula a convenção crítica. É uma alteração de paradigma, uma revelação, um último argumento para aqueles que observam um modo distraído de olhar o mundo. O mestre lembrou-se então de pensar sobre as notícias que correm e compreendeu que a leveza do seu *Genius* não era suficiente para impedir que as descobertas ficassem a salvo da catástrofe. Com efeito, vieram dizer-lhe que estes são tempos sombrios e imprevisíveis e que pode sobrevir uma grande desumanidade. Para os actores é um momento de grande sofrimento. Eles só vivem para haver humanidade. Eles cantam a humanidade em directo, em sítios acordados e a horas convenientes. Ouvindo isto o mestre recebeu os amigos e recolheram-se todos num pensamento íntimo, para falarem sobre essas coisas sombrias que vão chegar na passagem do tempo. Depois da reunião todos saíram para o ar da noite, onde havia uma leve escuridão de coisas que não se viam.

Na cidade, o trânsito está caótico e os actores não podem atrasar-se em relação ao andamento geral. Tudo anda à volta num turbilhão profundo, onde em última análise se perderá o coração. As notícias não melhoram e desta vez é o eixo da terra que vem piorar as coisas. Havia realmente uma sombra projectando-se para lá do entendimento, mas ninguém pensou que a situação pudesse ser tão grave. Então os amigos resolveram incendiar a sombra, para que fosse ela a transformar-se em luz e desse modo eles vissem o aspecto desse tempo sombrio. Durante o ensaio, o trânsito de palavras, imagens, figuras e seus familiares foi, também ele, caótico. Não há alternativa nem se sabe quando é que a situação poderá melhorar, dizia um actor já experiente. As notícias não auspiciam qualquer solução e desta vez tudo indica que a situação ainda vai piorar, continuava outro. Foi esta a conclusão a que se chegou durante a reunião. Por isso os actores decidiram ficar mais algum tempo para continuar a ensaiar. Imagine-se que, no relatório da investigação, algumas palavras se retiram da frase e enquanto não são repostas se



pode observar o que acontece aos sítios onde elas estavam. É o que aconteceria se nos atrevêssemos a estudar o fenómeno do teatro. Encontraríamos *o espaço vazio* ou já um outro que não o que fora. Os actores dependem de alguns centímetros e dependem também do desenho que fazem, dependem de algumas horas que se fazem nos encontros. Os actores são uma comprovação de teorias, de novas descobertas que se estão a fazer todos os dias. Durante o espectáculo, antes do próximo espectáculo, no último espectáculo, os actores mudam de situação, mudam a tática para deixar fluir as variações. A intensidade do espectáculo é a única fonte de alimentação da percepção. No teatro o mundo está a ser mudado.

O mestre reunia-se com os outros à beira das coisas, anunciando-se por elas, resumindo, como um bafo do coração. As reuniões e os ensaios eram necessários para se tomarem decisões, embora as probabilidades de haver sucesso fossem poucas porque ao chegar ao lugar pretendido era muito provável que se perdesse o caminho de regresso e, se assim fosse, não haveria fruto do trabalho e a tradução seria perdida para sempre. E se fosse possível decidir sobre um ponto de encontro? Habitar um espaço-tempo inevitável, como um cruzamento fatal para o acaso? Se assim fosse, com tempo, abriam-se novas frases para assistir o nascimento da composição. Eis a figura que se pretende! Ai, chega-se a um estado de perdição – disseram todos e acrescentaram: No nosso caso, escolhemos o teatro para nos interrogarmos, e o *drama* para constituirmos através dele uma *dispositio* fundada num conjunto de operações de transformação das relações originárias. O actor será, neste ensaio, a prefiguração do homem teórico, aquele que dissecar e transgride com o seu corpo os sistemas do discurso. Tudo isto acontece porque o actor procura o *concepto* e ao fazê-lo isola-se do estado subjectivo e realiza uma acção destinada a revelar a tensão e a densidade. O conceito vive no trânsito das imagens e da sujeição das coisas às linguagens. “Doravante a teoria da arte deveria tentar estabelecer sua legitimidade teórica; assim ela recorreu à metafísica, a única capaz de garantir as pretensões do artista quando reivindica para suas representações interiores uma validade transcendente à subjectividade quanto ao rigor e à beleza” (Panofsky, 2000: p. 82). Mas a obra deve o seu destino à explanação de um projecto que visa estudar o espectáculo e descrevê-lo como acontecimento e só o pode fazer se a teoria operar sobre a circunstância da escrita. No entanto, há comunicações que só podem ser feitas a uma certa hora, num sítio combinado e aí reside a ordem do actor na história das sociedades: levar o pensamento à reunião da cidade para recuperar a sua virtude de animal humano e deixar-se estar na companhia da arte sublime

de se fazer apresentar com o seu corpo. Aqui o pensamento só produz coisas pensadas. Ao mesmo tempo, as acções usam os pensamentos para se fazerem notar. O passo do actor é sempre o passo seguinte, mas nesta empresa em que se encontra o mestre só a escrita pode exprimir o corpo pensativo e “nenhuma comunidade de homens é possível sem o poder do discurso convincente que a todos alcança” (Gadamer, 2001: p. 48).

O conhecimento teórico organiza os sentidos em presença de uma atenção particular. A percepção é então um poder de luz de inteligibilidade e de nexos relacionais. Estabelece uma relação de colagem entre o corpo e o objecto propensa ao acompanhamento da movimentação do *ser no mundo*. O homem é signo de si próprio, inventor de uma conceptualidade em trânsito e os sentidos transportam emissões do real que colidem na obscuridade do *logos*. A paixão do actor representa um espaço de significação que remete, como dizia George Bataille, para “a coesão do espírito humano, cujas possibilidades vão da santidade à volúpia” (1980: p. 7). A representação não é totalmente diferenciável de qualquer outra matéria, mas o homem tem uma possibilidade de se ausentar através da teoria, “a razão daquilo que existe” (Gadamer). No teatro não será verdadeiramente assim e talvez não se possa falar de uma teoria do teatro. Mas sempre é bom lembrar, para aliviar a pressão sobre a angústia da solução, que uma parte da filosofia nasceu do diálogo. Trata-se de um exercício inteiramente convencional, magistralmente interpretado pelo poder representativo da pintura até ao fim do classicismo. Ao longo dos séculos as arquitecturas elevam-se e projectam-se, mas à medida que recuamos o nosso entendimento torna-se culto e omissivo. O teatro é um caso um tanto diferente e talvez por isso não se tenha diferenciado totalmente da poesia:

“Esta linguagem criada para os sentidos deve, desde o início, cuidar de os satisfazer. Tal não impede que desenvolva, mais tarde, um completo efeito intelectual, em todos os planos possíveis e em todas as direcções. Permite, todavia, a substituição duma poesia da linguagem por uma poesia no espaço que será efectuada precisamente num domínio que não pertence, em exclusivo, às palavras” (Artaud, 2006: p. 43).

## Escrita

Durante o exercício, o actor é o corpo pensativo que veste com humanidade a escrita. As palavras elevam-se numa espécie de estratosfera das realizações cerebrais e a sua existência dirige-se para o tempo – o limbo onde se confundem a vida e a morte. No entanto, nenhum texto é completamente defunto. A escrita procede de uma reserva mineral, digamos assim, um mineral activo que se acende do mesmo modo que as palavras se vestem de um invólucro para serem lidas. A capacidade que o cérebro tem de organizar o mundo aprofunda-se com o meio dos signos e dos símbolos (Gestalt)<sup>84</sup>. Quando falamos, o que se comunica não é somente a palavra, mas um conjunto de forças e de impactos que chamam a atenção para a qualidade de estarmos a existir. A palavra é tocada por uma respiração que se dissolve na arquitectura do corpo. Uma parte das impressões linguísticas escapa-se definitivamente ou dirige-se para um limbo donde não deverá remanesecer. Provavelmente esses segmentos de texto que apareciam à consciência hão-de reaparecer transformados<sup>85</sup>, nascidos por outra ocasião ou então fundir-se-ão no magma evanescente dos sistemas e da performance que assalta a textura das linguagens. Com a frase aparece o actor, com a iminência de uma presença faz-se a grandeza da sua respiração, o canto de um dos seus passos. A escrita. Mas só a imaginação perdura.

Uma escrita não se significa apenas na realização de actos linguísticos porque o texto está encoberto por todo o tipo de signos aparecidos, alegados, transmitidos e difundidos por meios que possibilitam a sua fixação. O *scriptor* é testemunha das múltiplas intensidades com que os sons e os sentidos se manifestam. No teatro a escrita é o *espaço vazio* que escreve uma língua nova. O texto torna-se aparição e oferenda de uma ocasião determinada como reunião livre de pessoas. Esse momento é único. Aquele que escreve está neste momento a aproveitar aquilo a que chama impropriamente pensamentos, a recolhê-los e a colocá-los num sítio, de modo a que

---

<sup>84</sup> “O espectador cria o equilíbrio. Este movimento de criação do equilíbrio é projectado na própria obra, como se estes constituintes tendessem incessantemente a finalizá-la, a estabilizá-la. Ora a obra apenas se completa na percepção que se tem dela, isto é, através desse movimento de doação de sentido. Os elementos dinâmicos de uma composição – como faz notar Arnheim – apenas se realizarão quando o movimento de cada pormenor contribuir para o movimento do conjunto. Assim, se não há movimento, a obra não existe. Ora, este movimento da totalidade que se opera na obra através da percepção está fundamentalmente ligado à intencionalidade da obra. É esta intenção que governa a obra, esta intenção só, que todos os seus elementos deverão exprimir e que somente o espectador, por meio da operação de olhar, pode constituir. Por outras palavras: sendo a obra de arte, para a análise gestaltista, sempre simbólica, o movimento caracteriza a relação do signo com o símbolo” *In Psicologia da Visão*, de Marie-José Baudinet (Dufrenne, 1982: p. 217).

<sup>85</sup> Lavoisier: “Nada se perde, tudo se transforma”.

não sejam esquecidos ou perdidos. Esta acção desenrola-se de um modo calculado nos seus efeitos. Espera-se por esses pensamentos que aparecem, sabendo que alguns se hão-de perder e outros não e o *scriptor* conhece a arte de saber como e quando se faz; também sabe o que se guarda e o que se recusa, embora o exercício se faça em proveito de uma expectativa. Na escrita, o tempo é um problema de extensão e de velocidade, mas de momento é preciso contrariar alguns efeitos especiais. A escrita também está sujeita ao *aborrecimento mortal*, mesmo se este se manifesta sob fogo de artifício. As redundâncias e o ecletismo são formalmente acusados de manterem uma relação psicológica com a escrita ou, dito de outro modo, a psicologia está formalmente acusada de sustentar uma relação redundante e eclética com a escrita, como se o texto se destinasse a ser lido por uma convenção, um estado de subjectividade que é dado como constituinte de forma perene e, em última análise, de ser.

Quando se observa a escrita no corpo de um discurso, vê-se o som e vê-se o silêncio, a sua alternância, o dar-se início às composições. A convenção do sujeito não sobrevive a esta movimentação geral da linguagem e para subsistir procura operar no sentido da estrutura, que parece vacilante ou em estado de perder-se, mas consignada em nome do entendimento e da tática. É necessário que o exercício prolongue o debate até à instalação da fractura e da convivência. Os argumentos sobrevivem para ligar uma primeira instância das relações ditas lógicas, as que sucedem a uma ciência que se dedica a avaliar os sintomas da verdade. A escrita projecta-se no tempo para experimentar essa via que conduz através da “floresta de símbolos” (Baudelaire) ao delírio das formas. Ambas as hipóteses se constituem como modos de sustentar a tese: uma coisa que está a ser não pode ao mesmo tempo dizer o que é. Este seria o segundo paradoxo do actor, acaso o de Diderot não fosse absolutamente exacto ou desajustado<sup>86</sup>. Os discursos fixam modos de linguagem e habituações, um longo dicionário de

---

<sup>86</sup> Não pretendendo referir aqui as questões relativas à fixação do texto original de Diderot, pode dizer-se com alguma certeza que *O Paradoxo do Actor* resulta de um debate entre a emoção e a distância, o sentimento e o vazio, a técnica e o espírito que animam a representação. Em última análise discutem-se as questões da psicologia do actor, que abrem a porta aos primeiros grandes empreendimentos dedicados ao estudo da arte do actor. Referimo-nos antes de mais à *Escola de Arte de Moscovo* onde Stanislavski produzirá a parte mais importante da sua obra. No entanto, o famoso “paradoxo” também se pode e deve discutir e as palavras de Dário Fo são bem elucidativas a esse respeito:

“Em seu conhecido *Paradoxo do Ator*, Diderot mostra-se contrário a esse elemento particular de imponderabilidade. O famoso enciclopedista era incapaz de suportar a ideia de que o êxito de um espectáculo fosse dependente exclusivamente do ator, do seu particular estado de ânimo, se ele estava ou não em uma noite de graça, se o público estava em sintonia ou ensimesmado em absoluto desânimo. Diderot imaginava um ator capaz de programar e controlar a própria exibição, prevendo cada passagem por meio de exercícios, calculando todo o

termos, uma colecção de paradoxos e de exercícios metafóricos. Mas não é possível definir-se o actor e a sua tão especial escrita. Sabe-se o que é o efeito do que deixou, a memória da sua passagem ou da sua inscrição breve. O efeito consubstancial à representação do actor procede de uma ordem de fenómenos que aparentam o milagre e a revelação. A ideia tende para o corpo: o corpo pensativo do actor. O texto é o campo aberto, e o sujeito um lugar onde não é possível esperar por reforços. Ao considerarmos a representação do actor como uma espécie de escrita, procuramos abrir caminho até haver um espaço para a expressão, um lugar onde se procede a uma inscrição de razões. A linguagem ocupa os modos do movimento e atrai o scriptor para a observância de estados cultos e de estados embrionários. A primeira dúvida consiste em fazer uma pergunta que se relaciona com o saber se a comunicação é possível. Depois a segunda dúvida: um acto fragilizado pela iminência do devir é ele próprio destino? E a terceira: que sentido tem a perplexidade gerada pelas associações?

As solidões são actos sós e momentos activos de investigação. O oxímoro não resulta só do exercício solitário da consciência. Consideramos a consciência como o que se realiza *em si*, mas admitimos a ocorrência de factores que intervêm na consciência. Com a invenção da escrita, a memória entrega-se no mundo físico através dos signos gráficos e das suas correspondências musicais. A escrita é sempre uma escrita de alguma coisa, uma memória que se desprende do cânon e se dissolve na geometria, absorvida pela matemática. As construções existem, portanto, em estado de escrita, embora a consciência exista numa distância relativa às formas. As formas são existências durante um período de tempo e todas elas têm o poder de se movimentarem e de se modificarem. Por seu lado, as palavras são corpos existentes na sua conformidade como todos os outros corpos. A invenção teatral é o desaparecimento de um sítio para outro, uma perda de palavras das suas formas. O actor não deve privilegiar as palavras ou atribuir-lhes a responsabilidade do mundo. As palavras estão sujeitas à corrupção e à entropia, como todos os outros corpos. Os sistemas de palavras tendem para uma grande desordem; no teatro, enquanto duram, tratam de dizer que há o mundo e referem de um certo modo o lugar onde se

---

arco da representação, sem dar margem a surpresas. Em resumo: racionalidade e distanciamento da emotividade, sem deixar nada ao acaso ou ao incidental, muito menos ao estado de ânimo e às tripas.

Diderot estava certo em atacar a vigarice do 'como tiver que ser, será', o andamento naturalista estabelecido pelo deixar-se levar pela comoção ou pelo frisson ocasional, e ainda todas as remelas, os pequenos efeitos ou os achados alardeados sem rigor nem método. 'É a sensibilidade extrema – sentenciava – que torna os actores medíocres. É a falta absoluta de sensibilidade que prepara os actores sublimes!' Realmente, um belo paradoxo!" (Dário Fo, 1997: p. 24).

encontram. As palavras encontram-se em todo o lado, como sabemos e a escrita recupera partes de palavras, esparsamente, como impulsos de códigos que se dispersam das linguagens.

Quando abrimos o caderno vemos uma página em branco. O espelho não autoriza qualquer operação de reconhecimento e reflectirá ou não o pensamento que escreve. A princípio vê-se uma folha de papel e o abismo onde se precipita a pena para iluminar a sorte. Dá-se início a uma nova obscuridade, a um desdobramento de uma coisa sobre outra. À nossa frente estende-se o deserto e ao fundo pode passar um vento. O *Genius da oficina*<sup>87</sup> lembra a dificuldade ou pelo menos a distância e nesse momento ficamos sós com o texto e a sua assembleia. Alguns leitores especializados propõem a auditoria e no final da inspecção organizam as recomendações. O texto é então esse lugar de ventos, um palco para o arauto; do fundo texto lê-se o aviso antes da ponte. Há também o texto e os que se assemelham ou se cruzam, a polifonia em acto, o esparso texto, o estilhaço caído sobre a epígrafe, a citação esconsa. Normalmente aparece também o acaso e a imunidade, o autor em trânsito para o paraíso irresponsável, o puro ritmo, a crença no ocaso dos ídolos que cantam suspensos sobre o fulgor das frases repentinas. A isso chamamos o texto e a inocência, a língua que se projecta irresponsável e divina, depois ou antes do tradutor. E outra vez o texto que começa o dia e que passa lá fora, como em outro século, como nesta aula quando se projecta o exercício. Depois há o texto e o preceito, o vigor que lhe devemos associar, o encontro ao princípio da noite ou era de tarde e passavam outra vez cotovias, distrações de madrigais e de acontecimentos clássicos. Não podemos esquecer o texto e a divina proporção da máquina, a declaração da sua fúria, (Deleuze) a histórica histeria das máquinas e das cidades esquecidas por causa dos textos. Apesar disso, os textos continuam a acontecer porque antes deles dá-se início ao silêncio e por causa do silêncio se reuniram os signos e então cantaram (Herberto Helder). Ainda hoje são os

---

<sup>87</sup> “Existe uma expressão latina que transmite, maravilhosamente, a relação secreta que todos devem saber manter com o seu Genius: *indulgere Genio*. Há que condescender com Genius e abandonar-se-lhe, a Genius devemos conceder tudo aquilo que nos pede, porque a sua exigência é a nossa exigência, a sua felicidade a nossa felicidade. Mesmo quando as suas – as nossas! – pretensões possam parecer desrazão e capricho, mais vale aceitá-las sem discutir. Se, para escrever precisarem – ah! – daquele papel amarelo clarinho, daquela caneta especial, se quiserem até aquela luz fraca que jorra da esquerda, é inútil dizer-se que qualquer caneta serve, que são bons qualquer papel e qualquer luz. Se, sem aquela camisa de linho azul celeste (por amor de deus, branca não, com aquele colete de empregado!) não vale a pena viver, se sem aquele cigarro comprido com o papel preto não achamos que seja digno continuar em frente, não vale a pena repetir para si mesmo que não passam de manias, que seria altura de ganhar juízo. *Genium suum defraudare*, defraudar o próprio génio, significa em latim: tornar triste a própria vida, enganar-se a si mesmo. E *genialis*, genial, é a vida que afasta o olhar da morte e responde, sem hesitar, ao desafio do génio que o gerou” (Agamben, 2006: pp. 11-12).

textos que cantam. Por causa dos textos é necessário observar, fixar, registar, sublinhar, experimentar, denotar, prescrever, associar, colocar, deslocar, intensificar, provocar rupturas... Como no palco, afinal, mas através de outras técnicas e materiais. Sim, o texto és tu e o ensaio é autobiográfico<sup>88</sup>.

Escrever uma *tese* é como fazer obras na vida. Selecionamos partes e órgãos, iniciamos processos de alargamento e reconstrução em lugares diferentes. É necessário estudar a composição e os sistemas de estratificação de modo a prever as metamorfoses. Convém ter tempo para a vontade, para o improviso e para as surpresas. Há vácuos, planos inclinados, sugestões, espaços vazios, processos de classificação e ainda climas e estações. A fiação decorre numa parte do real transformado em estaleiro, injeção de máquinas. Há ainda uma última e importante descoberta a fazer-se. A previsão de custos, o aumento exponencial da despesa, o desvio de percurso, a alteração de partes de fundo. O texto é uma colagem e a sintaxe um fazer-se, um acender de gravitações em que as partes se atraem e se combinam para desencadear o estranhíssimo silêncio de uma construção descontaminada de sujeição e de suportes contratuais. A ficção teórica releva de um mundo que sobressalta o discurso alucinado na expansão de encontros ocasionais. Esse mundo refere-se vagamente à instabilidade subatômica e pressente-se na sinapse criadora, na electricidade do cérebro e na criação das imagens. Mas toda a ficção tem de atravessar alguma escuridão até um exterior à luz, um exterior a outra luz, uma projecção por diante. O homem concede-se o poder da dúvida à luz dessa escuridão e por ela interroga os signos e organiza os exércitos.

O discurso institucional é a imagem da dominação e o substrato administrativo que a comporta tem necessidade de se reger por leis que lhe assegurem a perpetuidade inerente à regulamentação. O diferendo que opõe os sofistas à filosofia é o mesmo que opõe o pensamento poético à legislação e à arquitectura da soberania repressiva. O sofista é, sobretudo, um factor de dialéctica, um perverso condutor de passagens dos argumentos na sua ressonância especular. Nas palavras de Agamben, “É por isso que as biografias antigas contam que Platão

---

<sup>88</sup> Eduardo Prado Coelho começa a escrever:

“ 1. Este texto é um texto teórico.

Todo o texto teórico é autobiográfico.”

É esse o despudor. O excesso de abstracção da teoria, o excesso de vivido da autobiografia” *In A noite do Mundo*, 1988, p.13.

era, na origem, um poeta trágico que, quando ia a caminho do teatro para fazer representar a sua trilogia, ouvira a voz de Sócrates e queimara as suas tragédias” (2010: p.14). O discurso institucional projecta ordem através da argumentação e altera a ordem se considerar haver necessidade de reformar. O propósito institucional é sempre garantir uma estabilidade, um ar de monumento gerido pela competência dos formulários, dos prazos, dos ditames e das combinações judiciosas. A escrita, mais do que a palavra, avança um pouco mais à frente, num lugar ainda visível, do lado de cá do simulacro; o recurso à experiência sucede para resolver esta incógnita. Independentemente da forma como se pode avaliar um objecto ou inseri-lo no catálogo das formas, continua a ser obrigação duvidar daquilo em que se quer acreditar. O pensamento nasce de partes de objectos que se dispersam e se imprimem em pontes de energia discursiva. Os textos só podem ser coerentes em si mesmos e essa coerência nasce sempre ou quase sempre de um equívoco. A princípio é tentação, é conceber o mundo, ainda que apenas tecendo ou discorrendo sobre uma parte; mas logo se verifica que, por meio de um processo artístico, o texto perde-se de si próprio e o mundo inquieta-se com a sua paz da significação. É sempre urgente entregar o texto e deixá-lo respirar como outra coisa qualquer. A natureza comporta a obra humana e os objectos convivem com a sua potência interrogativa para interromper a superioridade arquetípica dos dados *a priori*. A linguagem é uma projecção de futuro e de cada vez que um texto se apresenta nada mais acontece do que um sinal de homem na continuidade. O texto é uma causa perdida da natureza e o *ensaio* tem necessidade do poético para fugir à regra. O texto escrito não é um objecto simples, que viva só de uma identidade ou conformidade do sujeito com a sua forma. Ao fundo da página, na extinção do modelo, a escrita é de novo o *impoder*, assim como em todas as superfícies delimitadas por uma certa qualidade de linhas (nos palcos, nos tapetes, na cadeira, no ecrã). Nesses encontros, o *espaço vazio* é um ser vivo, um volume de combinações humanas e por isso se diz que esses são os lugares que inventam o público e o leitor e que ambos reúnem na mesma assembleia.

Que razão nos pode fazer pensar sobre a clareza de um texto? Que se importe com isso M. Buffon por ocasião da sua comunicação à Academia<sup>89</sup> não é coisa, ainda hoje, de somenos

---

<sup>89</sup> Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, (1707 -1788), pela sua atitude positivista e racionalista associa-se ao espírito dos iluministas promotores da *Encyclopédie*. Interessa-nos especialmente o seu *Discurso sobre o Estilo* (1753) onde actualiza as normas da poética clássica e pela primeira vez enuncia um princípio que há-de ser caro ao romantismo que se aproxima: “O estilo é o homem”.



importância. Mas agora, quando à saída da nossa porta, por uma esplêndida noite de luar, nos cresce um néon à mão de semear; quando, por outra razão que também não se percebe, o ruído de um automóvel ou o risco de um jacto com o seu sorvedouro repetido constituem um pós-manifesto futurista... Ainda assim, convém andar próximo do texto ou que se tente pelo menos a paráfrase que é um modo ligeiro, quase lírico de cumprir um dever com a aparência de uma devoção. Julgamos lembrar assim as categorias de Aristóteles e a consagração de Plotino. Aqui “o estilo é o homem” e talvez por isso a relação com um determinado texto seja inconclusiva para um leitor ou para um conjunto de leitores e simples para outros. Algo que está escrito produz a emoção, uma coisa traduzida noutra, uma ordem da percepção que sobressai do ilegível e do que não é importante. A escrita não é importante pelo propósito de eternidade ou pela solidez do edifício. O texto age como um conjunto de elementos que se atraem e repelem e a escrita é uma vontade organizada. Esta dispõe-se ou não a condicionar a sua qualidade de sujeito autoritário. O *ensaio* tende para um texto ideal, aquele que julgamos ser capaz de construir o lugar interminável do desejo e da citação. Pouco sabemos ao certo dos autores e porventura não acertamos com a evidência maior do seu pensamento, mas tomamos conhecimento, às vezes de modo indirecto, com a tradução e o fragmento. Os textos cruzam-se e misturam-se como um devir que tende para o infinito e que evolui no espaço-tempo. A palavra é o núcleo de um ímpeto solitário de matéria e o texto a natural desenvoltura de uma rede de conexões que tende a potenciar o espectáculo. É sempre chegada a hora para se falar dos textos. Vem esta afirmação denotar a herança dos conceitos de “árvore” e de “rizoma”, enquanto enunciadores do que se escreve diferentemente. Para contrapor à árvore e à raiz enquanto imagem do mundo<sup>90</sup>, Deleuze e Guattari *enumeram algumas características aproximativas do rizoma*:

“1º e 2º Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo. É muito diferente da árvore ou raiz que fixam um ponto de ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, pelo contrário, cada linha não aponta necessariamente para um traço linguístico: elos semióticos de qualquer natureza são conectados com os modos de codificação muito diversos, elos biológicos, políticos, económicos, etc., pondo em

---

<sup>90</sup> “Árvore – Metáfora apresentada na Bíblia e usada noutras culturas como a indiana, que reenvia a um crescimento, a uma dinâmica do conhecimento, mas também a uma hierarquia classificadora do conhecimento. Série de cadeias que têm em conjunto um elemento” in *Dicionário do Livro*, de Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão, Edições. Almedina, Coimbra, 2008, p. 106.

jogo não só regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (Deleuze e Guattari, 2004: pp. 15-16).

O texto-árvore ocupa-se de uma digressão por partes, oferecendo-se como imagem de promessa até ao âmago da promessa. É o texto assertivo que arrasta consigo o pensamento e o divide, ocupando-se da complexa irradiação do corpo humano. Dos pés à cabeça, da raiz ao fruto. É o texto sagrado, efeito do fogo sobre a pedra. A sua origem remonta à descoberta do fogo e aos primeiros reflexos e percepções de visibilidade. O corpo humaniza-se por efeito primitivo da verosimilhança. A imagem obriga a uma reconstrução perceptiva que reúne e sintetiza disposições psicossomáticas. A composição torna-se exercício espacial onde se concentram e unificam as partes. O cérebro constitui-se do *problema* e deixa-se invadir pelo sistema de correspondências<sup>91</sup>.

O homem viverá durante séculos o aprofundamento e o estudo dos modos e do ser da imitação. É Deus que atira o fogo aos homens, o dogma da imagem e a explicação das coisas impossíveis. Desse modo lhes atira as imagens e o anátema da imagem pura, tocada pelo santo ou anunciada por um anjo. “As tábuas de Moisés” são o testemunho de um Deus gráfico e preocupado com a sociedade civil. A sua palavra incendeia-se na humanidade, como o plasma

---

91

#### “CORRESPONDÊNCIAS

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Pronunciam por vezes palavras ambíguas;  
O homem passa por ela entre bosques de símbolos  
Que o vão observando em íntimos olhares.

Em prolongados ecos, confusos, ao longe,  
Numa só tenebrosa e profunda unidade,  
Tão vasta como a noite e como a claridade,  
Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.

Há perfumes tão frescos como a jovem carne,  
Doces como oboés e verdes como prados,  
- E há outros triunfantes, ricos, corrompidos,

Que se expandem no ar como coisas sem fim,  
Como o âmbar, o almíscar, o incenso, o benjoim,  
E cantam os arroubos da alma e dos sentidos.”

Baudelaire *in As Flores do Mal*, trad. de Fernando Pinto do Amaral, Ed, Assírio & Alvim, Lisboa, 1992, pp. 57,58.

sobre a matéria inerte. Primeiro o Velho Testamento e a sagração dos signos e só depois o Deus do Novo Testamento à procura da virtude na vida e na obediência à *Palavra*, tornado outra vez menino"<sup>92</sup> e actor de uma paixão comunitária. A *esperança comunicacional* dos tempos pós-modernos talvez se tenha fundado sobre os limites de uma legislação partilhada entre o humano e o divino.

"Eu introduzi o conceito de mundo vivido enquanto pano de fundo da actividade comunicacional. O actor encontra o segmento do mundo vivido – significativo para uma situação dada – em alguma espécie de face, enquanto problema que ele deve resolver por si próprio, enquanto o seu mundo vivido o sustenta sem que ele o saiba. O domínio das situações apresenta-se como um processo circular onde o actor é os dois ao mesmo tempo: iniciador de acções de que é responsável, e produto de tradições nas quais se inscreve, de grupos solidários de que faz parte, e de processos de socialização e de aprendizagem aos quais está submetido. Ao adoptar, já não o ponto de visto do actor, mas o do mundo vivido, nós podemos passar da prática praxeológica à problemática sociológica propriamente dita: quais são as funções que a actividade intercompreensiva preenche para a reprodução do mundo vivido? Ao entenderem-se sobre a sua própria situação, os participantes na interacção são tributários duma tradição cultural de que tiram partido e que renovam" (Habermas, 1984: pp. 434-435). Tradução nossa

O exercício da escrita introduz apenas um modo anti-dialéctico que não permite avaliar as coisas pelos seus efeitos. Digamos que tudo se inicia numa apetência a que se seguem os experimentos. Faz-se uma inscrição, mas a verticalidade dos signos é uma aparência que é apenas conforme à ideia de que os entes humanos são coisas caídas que procuram ser esclarecidas. Na realidade, os textos são manifestações de palavras que se disseminam e logo se reúnem a outra parte, deslocando-se realmente. De certa maneira, é como se o texto rizomático andasse entretido no fascínio de um *Livro de Areia*:

"Às três ou quatro da manhã acendi a luz. Fui buscar o livro impossível e comecei a voltar-lhe as páginas. Uma delas tinha gravada uma máscara. No canto havia um algarismo, já não sei qual, elevado à nona potência" (Borges, 1994: p. 137).

O rizoma é os corpos e a sua transversalidade, ou é redes mutantes que se organizam em sentidos, velocidades, apresentações. O rizoma é um movimento na assembleia, uma variação por lugares não atribuídos à partida. É o texto interrogativo, melancólico pelas distâncias que se

---

<sup>92</sup> Trata-se de um dos versos da primeira estrofe do *poema VIII* de *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro: "Num meio-dia de fim de Primavera/Tive um sonho como uma fotografia. /Vi Jesus Cristo descer à terra. /Veio pela encosta de um monte/Tornado outra vez menino, / A correr e a rolar-se pela erva/ E a arrancar flores para as deitar fora/ E a rir de modo a ouvir-se de longe".

percorrem, infindáveis para o coração. Por isso há a morte ou o texto que se agita, porque a matéria é convulsa. O rizoma parece ter-se desenvolvido na orla do paraíso. Conhece o lugar mais seco e sobrevive, como um canto na fonte. Esse é o texto em trânsito que por momentos se mostra nessa distância imponderável que se transmuda em aparição do poema. O rizoma é a desconstrução e o seu método e modo de potência não hão-de provocar quaisquer danos espirituais, porquanto se trata apenas de um exercício filosófico montado sob forma teatral. A escrita é um conjunto de razões que manifestam determinado interesse por uma coisa. Ao discutir as linguagens, a escrita reconhece a dimensão e a profundidade do cosmos e vê nessa hipótese o infinito da leitura. Eis a percepção como matéria e a palavra iluminada como sinal! O autor, desta vez, entranha-se numa *selva escura*<sup>93</sup>, por onde procura uma saída para o campo aberto. A desprotecção desse lugar é finalmente o infinito. Todo o ser humano vive sob os auspícios dessa luz. Este parece ser um dos paradoxos que confronta a metafísica com a experiência. Neste passo, podemos nos socorrer da alegoria da biblioteca desarrumada que convencionou um lugar onde se perdem as coisas e onde, subitamente, elas aparecem mudadas e reunidas pelo sortilégio de uma ordenação gráfica. Eis o lugar onde se escreve – *Scriptorium*. A gramática é irrelevante e só por si não dura mais do que qualquer outro edifício. A matéria degrada-se e a palavra poética transporta a música num signo que se apresenta no desejo humano de sentido e de eternidade. A invenção da instabilidade poética é uma forma de processamento do devir e desse modo se pode entender o desejo de escrita. O excesso da percepção dá origem ao drama que vem a ser ao mesmo tempo um artifício e um louvor ao criador e às estruturas discursivas da sociabilidade. Uma parte das palavras que compõem um texto poderá não estar ali e aparecer no alargamento de outros textos, atiradas ao bafo quente de ocasiões mostradas com o seu halo flutuante, como cometas inseridos na paginação. As analogias do símbolo ocupam uma corporeidade indigente, na sua qualidade de metáforas de

---

<sup>93</sup> Transcrevemos os primeiros versos da *Divina Comédia*, de Dante:

“No meio do caminho em nossa vida,  
Eu me encontrei por uma selva escura  
Porque a direita via era perdida.  
Ah, só dizer o que era é cousa dura  
Esta selva selvagem aspra e forte,  
Que de temor renova à mente a agrura!  
Tão amarga é, que pouco mais é morte;  
Mas por tratar do bem que eu nela achei,  
Direi mais cousas vistas de tal sorte. “

*amor líquido* (Baumann) que libertam o texto da imitação e instauram os começos do movimento. Mas há inúmeras palavras que cruzam o trajecto da metáfora: lugares do imaginário poético e das experiências que aparecem como sinais de conversa íntima. O texto é uma leitura constante sobre leituras do mundo porque tudo o que pensamos ou dizemos é existente. Se afirmamos que aqui é o mundo, assinalamos uma ou várias evidências: o que está a ser dito, a matéria desenhada e tudo o mais de cuja existência nós sabemos ou nos lembramos.

O texto é uma entidade que condescende à passagem dos signos e se contém na representação. A aparição do texto projecta-se pela voz de um duende, algo a mais na voz, o seu efeito sobre a percepção e a descendência matemática. Apesar da fragmentação, o autor sabe que não pode deixar de falar e que não é possível mentir a propósito do desejo: um lugar para o texto e para o *prazer do texto*<sup>94</sup>. Por esta ordem de ideias, posto que a várias sombras encomendamos a tutela deste nossa exercício, poderíamos ainda intervir a favor de um desvio da história, uma operação de grande importância para o sucesso da nossa discussão e de certa maneira para o sucesso e legitimidade da aporia. Chegamos a um lugar ainda mais solitário no *ensaio*, uma atmosfera de puro divertimento, onde será possível esquecer o discurso de *Lícias* e a *Apologia de Sócrates*. Mudar a história por uma vez e voltar a ser Nietzsche e por dor da sua tragédia ler “até [ ] doerem os olhos” (Pessoa) a passagem em que a narração liberta o mito da linguagem e a sua promessa de redenção nas repúblicas. Imagine-se que em verdade não houve mais do que um discurso para alimentar a memória e a imaginação dos vindouros e que afinal Sócrates sempre fizera aquilo que nós, leitores condoídos, últimas testemunhas da tragédia, desejaríamos que tivesse feito, tudo por causa da catástrofe que sucedeu e cujas consequências ainda hoje sofremos. Afinal, Sócrates aceitara arrepender-se de alguma coisa para continuar a existir e talvez ao viajar para Epidauro na magnífica viagem que lhe concedeu Roland Barthes, ele pudesse também regressar à tragédia e desse modo a história poderia arruinar-se e o que veio a ser se vestiria de um manto diáfano, uma fantasia para contrariar os estudos<sup>95</sup>. Afinal, *Eros* revela-se de múltiplas maneiras e o mais pequeno dos seus gestos produz sempre grandes

---

<sup>94</sup> “Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem” (Barthes, 1976: p. 49).

<sup>95</sup> V. p. 39 do presente estudo.

efeitos. Reflectir sobre a probabilidade da comunicação é impossível sem o seu concurso. Mas é justamente essa impossibilidade da sua presença, essa sua amorosa oferta aos domínios da percepção e da imaginação, esse rastro luminoso de um génio que pretendemos estudar. *Eros* não pode ser só uma desconcertante figura imaterial que anima as geometrias do nosso horizonte espiritual. A discussão da probabilidade começa naturalmente durante a viagem clássica. Como contar outra vez a viagem de Ulisses, a gradação dos percalços e impedimentos em que o impossível se realiza?

O mestre dirá que prefere escrever o ensaio à sombra das sequóias e da magia florestal de Chateaubriand e de Thoreau, embora caminhando pelas águas do Ilissos até ao velho plátano. Nesta fase, procura-se uma aparente inversão de sentido (de novo a retórica) que reinscreva o discurso obrigando-o a seguir noutra direcção e a suavizar a impressão causada pelos horrores deste mundo. Deste modo, ou por meio de um sortilégio, estaremos agora em França, junto a essa doce e excelsa França, com seus vinhedos e perfumes, com seus campos de alfazema e castelos ao luar. Pisamos o solo desse extraordinário país no qual reinou durante séculos a razão, a ordem e a similitude das formas. Mas *in foro conscientiae* existe o medo da metonímia e do grande sujeito criador e por isso a ideia de unidade interroga o conhecimento do limite do universo e a interioridade desse sentimento projecta-se até à mínima luz, de encontro aos movimentos estruturantes da cosmogonia. Entretanto o actor refugia-se e desaparece em algumas leituras de Espinosa e de Voltaire antes de se debruçar sobre o fundo cartesiano. De certa maneira, a pesquisa que intenta visa organizar a prospecção do sujeito. As virtudes cartesianas são bem evidentes, de Stanislavski a Brecht. Nesse sentido, o actor é Descartes, habituado a pensar durante a noite, uma intensa noite biográfica em que não pode distrair-se durante o pensamento. A personagem nasce como um exercício poético ou uma investida heróica por um acto de reconhecimento, cujo valor não pode ser recuperado. Existem, no entanto, as artes de ressuscitar esses actos que sempre foram passando e que a cada instante deixaram de existir. Diz-se que residem na memória e que esta não é um ser transcendental, mas o que se faz, se está a fazer. Lembrar, copiar, repetir, relacionar, são alguns dos *ofícios* engendrados na sua definição. O actor sabe que o *eu* muda-se, finge-se, divide-se por acção de uma *techné* e depois regressa, embora o efeito da experiência e a memória de trabalho não lhe permitam regressar exactamente ao que era – uma determinada identidade (Deleuze). O eu no

corpo do actor diverge num xadrez de figuras em vigília, animadas por acções e estados destinados ao fingimento.

O cântico é suficiente para abrir o caminho à ascensão, mas a redenção é o arco desenhado em volta do silêncio quando a lira aparece pela transformação das tensões em sequência, tempo e combinações. O texto faz existir a coisa em que acredita, o conteúdo forma-o, é uma coisa em sua forma, coexistente. Ambos se constituem, embora possamos intervir sobre as partes e os aspectos para estudar, por exemplo, regras, preceitos ou dimensões e *sistema de equilíbrio* da estrutura. Nesse sentido podemos e devemos desenvolver a nossa aprendizagem no estudo das formas partindo de uma técnica, para entrar nos domínios da inteligibilidade e ao fazê-lo redescobrir espaços e modos de diálogo e de encontro com as linguagens. Observa-se o texto como se ele estivesse desligado do género e da cronologia, numa espécie de associação livre de nomes que resultam de coisas apagadas, restos de normatividade e convenção. O mestre não se importará também de escrever o *ensaio* à luz do escombros das trincheiras, empurrado pelo cheiro a cadáver e pelos avisos do gás ou então estender-se no fundo de um mar, nadando absurdamente na orla das sereias. É bom perder os assuntos junto da causa pública e não ter já nenhum arquivo e assim levantar-se durante uma noite infinita para escrever de pé tudo o que pudesse atravessar o seu corpo até ele se tornar uma esfinge cercada por movimentos imprevisíveis. Talvez por isso e por meio também de algumas leituras sossegadas, se tenha chegado a este lugar onde procuramos o *Elogio da Sombra*: “(...) a minha intenção ao escrever isto era a de colocar a questão de saber se, em tal ou qual direcção, por exemplo nas letras ou nas artes, não subsistiria alguma maneira de compensar os estragos. Quanto a mim, gostaria de tentar fazer reviver, pelo menos no domínio da literatura, esse universo de sombra que estamos prestes a dissipar. Gostaria de alargar o beiral desse edifício que tem o nome de «literatura», escurecer-lhe as paredes, mergulhar na sombra o que está demasiado visível e despojar-lhe o interior de qualquer ornamento supérfluo” (Tanizaki, 1999: p. 65). Um pouco por todo o lado a dúvida persiste e manifesta-se. De Píndaro a Sófocles e de Shakespeare a Beckett a mesma inquietação. Entretanto, nós descansamos mais um momento na prudência cartesiana:

“Os sentidos [são] enganadores, e é da mais elementar prudência nunca acreditarmos totalmente naqueles que nos enganaram uma vez, [apesar de sabermos] que as coisas que nos são representadas no sono são como quadros e pinturas, que apenas podem ser elaboradas à semelhança de algo real e verdadeiro, [apesar de tudo] a física, a astronomia, a medicina e todas as outras ciências que dependem da consideração das coisas compostas

são muito duvidosas e incertas; mas que a aritmética, a geometria e as outras ciências deste género, que apenas tratam de coisas muito simples e muito gerais sem se preocuparem muito em saber se elas existem ou não na natureza, contêm algo de certo e de indubitável”<sup>96</sup>.

Na realidade, o actor tem uma tarefa difícil a desempenhar. Os actores pensam no que vão fazer e em certas circunstâncias perguntam *se é aquele o dia* (uma resposta por vir) porque resolvem associar à sua vinda uma expectativa que se traduz, nestas circunstâncias, pela manifestação de um desejo de recepção. Os actores sentem pelos outros e nesse sentido são um sujeito passivo para si mesmo, perante o projectivo e o assertivo do eu e da consciência? Por momentos, sentimos a tentação de investigar *O Erro de Descartes*<sup>97</sup> ou de o inverter, mas depois achamos preferível lembrar a personagem, os seus modos de espadachim e de guerreiro, o mestre no seu laboratório, o viajante que na isolada Suécia morreu por causa do frio. Imagine-se então a hipótese de ser esse o “Erro” que dá início à representação. Uma coisa simplesmente humana que se pode estudar e compreender: o modo como se gera a deflagração do eu e a cisão da identidade... O *cogito* cartesiano conduzido ao *espaço vazio*, como a pedra incandescente em deflagração na atmosfera. Regressamos finalmente à *res divina*, ao não-lugar de um desejo impermanente para esquecer o aparente pessimismo de anteriores palavras.

O teatro não se exclui do texto, mas o texto não se representa. É a arte do teatro que vem comportar-se no texto de forma activa. O que está escrito só pode ser mudado pelo teatro. Isso significa que a escrita ela-mesma passa a existir num paradigma diferente, mudando-se para uma coisa diferente dela. No teatro, o peso da escrita que se afixa, o infixo, não deixará de acompanhar os movimentos. O teatro é os textos e antes deles o canto e, tal como o texto poético, está a salvo de contaminações. Salva-se dos sistemas legislativos, doutrinários e pedagógicos. A palavra no teatro não é mais necessária do que a dança, o silêncio, a mímica e a

---

<sup>96</sup> Descartes, *Meditações Metafísicas*, (Meditação I, [6,8,] Rés-Editora, Madrid, 2008, pp. 212-214.

<sup>97</sup> “Qual foi, então, o erro de Descartes? Ou, melhor ainda, a que erro de Descartes me estou a referir com ingratidão? Poderíamos começar com um protesto e censurá-lo por ter convencido os biólogos a adoptarem, até hoje, uma mecânica de relojoeiro como modelo dos processos vitais. Mas talvez isso não fosse muito justo, e comecemos, então, pelo «penso, logo existo». Esta afirmação, talvez a mais famosa da história da filosofia, surge pela primeira vez na quarta secção de *O Discurso do Método* (1637), em francês («je pense, donc je suis»); e depois na primeira parte de *Princípios de Filosofia* (1644), em latim («cogito ergo sum»). Considerada literalmente, a afirmação ilustra exactamente o oposto daquilo que creio ser verdade acerca da relação entre a mente e o corpo. A afirmação sugere que pensar e ter consciência de pensar são os verdadeiros substratos de existir. E, como sabemos que Descartes via o acto de pensar como uma actividade separada do corpo, esta afirmação celebra a separação da mente, a coisa pensante (*res cogitans*), do corpo não pensante, o qual tem extensão e partes mecânicas (*res extensa*)” (Damásio, 2009: pp. 253-254).



pantomima. O actor não representa palavras e a densidade da presença do seu corpo é a intensa claridade do corpo de palavras ditas pelo actor. O que ecoa e se difunde não são as palavras, mas o seu eco, percutido numa espécie de irrealidade musical que conduz os fantasmas ao mundo das significações. Um entendimento mínimo e as palavras tornam-se invasoras como as sombras da floresta de Birnam no cerco final a Macbeth. A sua transformação em energia intensifica a percepção e no preciso instante do princípio do entendimento surge o belo no teatro, uma aparição do humano na revelação. Um texto sobre o teatro é necessariamente teatral. Realiza-se na reunião de actos que se expõem através de múltiplas linguagens que se disseminam e por isso se movimentam e ao fazê-lo se integram em formas e expressões. Estas transitam no movimento de configuração da teia sobre os canais da *rede* que se deforma por acção da gravidade. Os textos tomam o seu lugar com a matéria que se acrescenta deles. É a matéria que se constitui interrogativa. A dimensão lógica e a dimensão estrutural são constituintes do método.

Todo o acto de escrita exerce uma violência que instaura a leitura. Como sabemos, só aí o texto se realiza. O texto anima-se quando encontra modos de se discutir e, para concretizar o desígnio, produz espaços de reunião. O objectivo do texto é manter suspenso o auditório: Mas “Que não se arme e se indigne o céu sereno/ Contra um bicho da terra tão pequeno”. (Camões), porque quem escreve dispõe-se a perder o sentido e ao mesmo tempo sabe que o *spectaculum* deve realizar-se e que não há outra possibilidade científica. Agora está escrito e não é possível o esquecimento. A sintaxe atravessa a rede viária de uma cidade livre de estilo, como as linhas de um diagrama que orienta o estudo por acasos e previsibilidades. O *scriptor* está sujeito a essa exposição dramática de factos que ocorrem no vivido. A história perde-se quando se transforma em objecto de contemplação, mas o texto sobrevive na chama do que está a ser dito e pensado. O texto só nos pertence em parte, apesar da autonomia das suas construções significativas. O que aparece diante de nós, em sua forma escrita, resultado de operações da vontade livremente expressa, é o nosso propósito. Não se trata de determinação da história ou de vocação moral por intermédio da sujeição às leis da determinação. O propósito só pretende ser arquitectura a meio caminho de um regime aéreo. Preocupamo-nos com o caos sempre emergente na pulsão infinitiva e escapamos ao cânon na medida em que abandonamos o preceito e desse modo interrompemos a sua tirania. Neste ofício (*officium*), os exercícios ajudam-nos a preparar o acontecimento, mas se queremos obter resultados e construir objectos

temos que cumprir as regras do jogo. A escrita obriga-nos antes de mais a pensar e a desafiar a *autoridade* do registo que não se pode mudar (Steiner, 2007), mesmo se, além da técnica nos preocupa a teoria e por efeito desta nos vemos obrigados a admitir ou a simular agora um projecto estético e a pensar no belo.

“Quanto à beleza, com foi dito, brilhava na sua realidade entre aquelas visões; chegados aqui abaixo, temo-la surpreendido, resplandecendo em sua mais luminosa clareza, através do mais clarividente dos nossos sentidos. A visão é, de facto, o mais clarividente dos nossos sentidos. A visão é, de facto, a mais aguda das sensações que nos chega através do corpo; mas não consegue ver o pensamento” (Platão, 2008: p.248).

Os que sabem mais do que nós avisam que para isso é preciso estar disposto a *morrer* quando existe em volta do pensamento uma luz, uma sobrecarga ou uma descarga de intensidade de esclarecimento que não decorre da necessidade de haver um lugar para onde se olhe. O lugar é apenas o actor, a *res extensa* de um guia na visitação do espaço, *o espaço em visita*.<sup>98</sup> O actor sabe que entre si e o modo da representação há um olhar cego e que os corpos oscilam e transitam no espaço. O actor realiza-se na medida em que oferece o seu corpo pensativo, a razão das emoções e o seu contrário.

## Fenómeno

Um dia pomo-nos de frente para o palco e começamos a observar e a estudar aqueles que fazem os desenhos e os movimentos. Dizemos que são os actores e que são eles que se dirigem a nós e que nos obrigam a pensar nas qualidades daquilo que está a ser visto. Nós somos o outro, o público ou apenas aquele que escreve para discutir os *Modos de Ver*.<sup>99</sup> O comportamento das imagens, destas imagens de teatro, obriga-nos, porém, a viajar entre a razão e o sentimento, obriga-nos também a discutir a percepção de uma *realidade* que só pode

---

<sup>98</sup> A ideia de um “ espaço em visita” inspira-se no poema de Herberto Helder “O Amor em Visita”.

<sup>99</sup> *Modos de Ver*, de John Berger, 1996, reúne ensaios de cinco autores “cujo ponto de partida foram algumas ideias da série de televisão *Ways of seeing* (...) O nosso objectivo principal foi o de iniciar um processo de interrogação”, explica Berger. Lembramos, pelo seu interesse e dado o teor da discussão que nos anima, algumas frases que fomos encontrando ao sabor da leitura: “A vista chega antes das palavras (...) A vista é aquilo que estabelece o nosso lugar no mundo que nos rodeia (...) O pintor surrealista Magritte comentava este fosso sempre presente entre as palavras e a visão num quadro intitulado *A chave dos sonhos* (...) Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afecta o modo como vemos as coisas (...) A natureza recíproca da visão é mais fundamental que a do diálogo falado (...) Todas as imagens corporizam um modo de ver, mesmo uma fotografia”.

ter origem na realidade, apesar de estar a ser fingida. Admitimos também que o comportamento instável e as variações geométricas remetem, apesar do desconcerto, para um mundo diferente daquele que Baudrillard explica quando escreve sobre *Simulacros e Simulação*: “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade. Hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*” (Baudrillard, 1991: p. 8). O actor é *fenómeno*<sup>100</sup> na medida em que se faz com a matéria do acontecimento. A realização social do acontecimento chama-se evento. A reflexão sobre a arte do actor terá dificuldade, no entanto, em eximir-se aos parâmetros de uma ciência eidética ou de uma indagação estética. Mas nós, quando estudamos os assuntos, acabamos também por falar na existência, naquilo que o actor é ou no que se transforma. O teatro opera sobre a matéria com que se faz o desejo de atenção e de presença. A esse estado chamamos *spectaculum*. A sombra e o ritmo de um silêncio, ou de uma aparição, se nos colocarmos do ponto de vista do espectador. A condição do espectador estaria aliás na origem, segundo Jacques Rancière, de duas atitudes fundamentais:

“Estas são as atitudes fundamentais sintetizadas no teatro épico de Brecht e no teatro da crueldade de Artaud. Para o primeiro, o espectador deve ganhar distância; para o segundo, deve perder toda a distância. Para o primeiro, o espectador deve tornar mais fino o seu olhar, para o segundo, ele deverá abdicar da própria posição de mero sujeito do olhar. As modernas tentativas de reforma do teatro oscilaram constantemente entre estes dois pólos, o da indagação distante e o da participação vital (...)” (Rancière, 2010: pp. 11-12).

Por um acordo tácito em matéria de dramaturgia<sup>101</sup>, também nós julgamos encontrar em algumas encenações contemporâneas das peças de Shakespeare o ponto de explosão de um teatro que prossegue a tragédia depois dos palcos silenciosos de Beckett. Do nosso ponto de

---

<sup>100</sup> As reflexões de Husserl permitem-nos reconsiderar o fenómeno: “‘Fenomenologia’ – designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas, ao mesmo tempo e acima de tudo, ‘fenomenologia’ designa um método e uma *atitude intelectual*: a atitude intelectual especificamente *filosófica*, o método especificamente *filosófico*” (Husserl, 2008. p.44).

<sup>101</sup> Peter Brook: “A força das peças de Shakespeare advém do facto de apresentarem o homem em todos os seus aspectos, simultaneamente: momento a momento podemos-nos identificar ou distanciar. Uma situação primitiva perturba o nosso consciente; a nossa inteligência observa, comenta, filosofa. Em Shakespeare, temos Brecht e Beckett irreconciliados” (2008: p. 124).

vista, não há um paradigma do actor e se houvesse, apenas o poderíamos admitir no papel de Hamlet, posto perante o discurso do *spectrum* e a decisão da representação. Essa operação de simulação que acontece perante nós não está por natureza e conveniência sujeita às mesmas leis que engendram os simulacros de que falávamos e que a nossa contemporaneidade produz em abundância. Com efeito, não pretendemos falar do actor nos dias de hoje ou nas vicissitudes de algumas performances contemporâneas. Pretendemos, mais uma vez, referir na sua representação o que se manifesta da teoria ou de uma teoria. A arte do actor é um puro jogo e as regras obrigam a aceitar a ilusão como o facto que engendra a comunicação. O actor só existe em directo. No teatro é assim. Convém portanto esclarecer que é do actor enquanto concomitância e presentificação que estamos a falar. Assim sendo, estaremos a salvo de alguma contaminação historicista, que pretendesse obrigar a *ciência* a desculpar-se ou a justificar-se perante a onipotência dos atributos da época. O mundo do actor é sempre o mesmo, é invariavelmente o mundo, dizemos. O actor é a sua época, o discurso directo da existência sobre o que é e o que não é. No fundo, as realizações do actor não se fazem por um sentido ou por uma associação de sentidos. O actor é o que nenhuma razão disfarça, o que nenhuma imagem desmente, que nenhuma máquina ou operação complexa desvirtuam. O actor é tudo o que se diz no poema de Herberto Helder<sup>102</sup>.

Que mundo é este que se desdobra e ilumina à nossa frente e que nos faz ter *penas* e pensar? Que mundo é esse que nos faz comovidos e embaraçados e que inquieta o repouso dos lagos onde gostamos de fingir uma existência só interior, como se estivéssemos eternamente suspensos no equilíbrio de uma perspectiva ou à sombra de uma qualidade ou de uma tutela? Que dúvida é a nossa? De que mistério se constitui, afinal, o nosso silêncio? De que matéria provém ou de que potência o espantoso silêncio de Bartleby<sup>103</sup>? “I Would prefer not to...” Isto

---

<sup>102</sup> Convém a todo o actor e a todo aquele que se interessa pela sua arte, ler esse texto, onde se reúne o actor dito pela poesia: Herberto Helder, “Poemacto” in *Poesia Toda* 1953 – 1980, Assírio & Alvim, Lisboa: 1981, pp. 127-147.

<sup>103</sup> No mais famoso dos ensaios que se escreveram sobre *Bartleby*, de Herman Melville, Agamben investiga o caso para discutir um dos problemas da filosofia: “É a esta solução que o escrivão Bartleby se atém até ao momento em que decide abandonar a cópia. Benjamin percebeu a íntima correspondência entre cópia e eterno retorno, quando compara certa vez este último à *Strafe des Nachsitzens*, isto é, à punição que o professor aplica aos alunos negligentes e que consiste em copiar inúmeras vezes o mesmo texto. (« O eterno retorno é a cópia projectada no cosmos. A humanidade deve copiar o seu texto numa interminável repetição. ») A infinita repetição daquilo que aconteceu abandona totalmente a potência de não ser. No seu obstinado copiar, como no contingente de Aristóteles, «nada existe de potente não ser». A vontade de potência é, na verdade, vontade de vontade, acto

pensará também o actor antes de entrar no *espaço vazio*. Na realidade, Bartleby aparece como enviado em nome de uma tristeza da criação, um sim ou um não. Do alto da sua magnífica impotência a personagem nega-se em silêncio, humaniza-se, diz que não, que só faz o que lhe manda uma outra ordem de razão. É nesse momento que se inicia a definição do actor. Na realidade, o actor é o mundo, o lugar onde vive o sagrado, mas também a instabilidade de ser caído. O actor é aquele que cai mais fundamente numa espécie de insegurança da criação – o andamento de um *teatro bruto* (Brook:2008) que não tem qualquer esperança de libertar-se da matéria em que vive. Num certo sentido, essa matéria comporta-se como um sonho<sup>104</sup>. Talvez a pudéssemos ver e ouvir melhor pela música ou por uma “espécie de silêncio” num texto famoso, onde Calderón de la Barca, provavelmente suspenso do poder imaginário da *Alegoria da Caverna*<sup>105</sup>, toca os limites dessa enunciação, cuja poética não deixa de cadenciar o ritmo de uma inquietação:

“Yo sueño que estoy aqui  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
Qué es la vida? Un frenesi.  
Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mejor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,

---

eternamente repetido, e só deste modo potenciado. Por isso o escritor deve deixar de copiar, «renunciar à cópia» (Agamben, 2008: p.44-45).

<sup>104</sup> “O sonho é o teatro onde o sonhador é ao mesmo tempo actor, a cena, o ponto, o regente, o autor, o público e o crítico” (Jung, 1963: p. 84). Tradução nossa

<sup>105</sup> A “Alegoria da Caverna” encontra-se no Livro VII da *República*, de Platão e versa o “motivo da transformação da alma (periagoge)”, nas palavras de Sloterdijk (2007:p.25). Na *Paideia*, a mais famosa das obras que se escreveram sobre a cultura grega, Werner Jaeger resume a circunstância cénica, digamos assim: “[Platão] pinta homens vivendo numa caverna subterrânea que se abre para a luz por uma comprida galeria. Os moradores desta caverna vivem presos nela desde a meninice e só lhes é permitido olhar para a frente. Estão de costas para a saída. Longe deles, no fim da galeria por onde se vai para a luz, arde uma fogueira cujos clarões iluminam, por cima das cabeças dos prisioneiros, a parede do fundo da caverna. Entre eles e a fogueira corre no alto um caminho e ao longo dele uma parede, semelhante a um biombo dos teatros de titeres, atrás do qual se esconde o operador para manobrar os seus bonecos. Por trás desta parede passa gente carregada de vários objetos e figuras de madeira e de pedra, algumas vezes em silêncio e outras falando. Estes objetos são mais altos que o muro e o fogo projeta-lhes a sombra na parede interior da gruta. Os prisioneiros, que não podem voltar a cabeça para o interior da gruta e que, portanto, nunca viram senão as sombras durante a vida inteira, é natural que as considerem como a realidade, e quando, ao vê-las passar ouvem o eco das vozes dos portadores, julgam ouvir a linguagem das sombras” (Jaeger, 2003: p.883).

y los sueños, sueños son »<sup>106</sup>.

O fenómeno continua no exercício da respiração colectiva, nesse cuidado que contamina e se espalha como uma doença. A doença de que falava Artaud, a peste que se prepara para desembarcar do “Grand-Saint-Antoine” que acaba de entrar no porto de Marselha (Artaud:2006). Mais tarde, o sintoma da *Peste* espalha-se até haver um silêncio – os 4’ e 33’’ de John Cage: o nervosismo de um riso solitário que empresta cor à atmosfera, as próximas palavras. Os actores, que por uma leveza do passo ganham a luz e parecem ter nome: a arte do actor que faz nascer a dança e esta a música, onde se inclui o canto e com ele a poesia. Como se tudo isto já estivesse enunciado na parede da caverna. O sentido do tempo da representação como o *peso de sombra* que se liberta sem causar obstáculo à visibilidade. De repente parece que algo mudou e que o espaço não é o mesmo, como se tivéssemos sofrido uma alteração de consciência ou nos sujeitássemos ao poder renovador de uma metáfora<sup>107</sup>. Assistimos à salvação do poema regressado de um buraco negro, agora tocado pela expressão de uma melancolia, uma espécie de cansaço da viagem que exprime, no entanto, uma beleza onde só o homem tem possibilidade de ser. A beleza como um excesso de percepção, o esplendor da relação empírica, a iminência do actor.

“Há que considerar as obras tal como se deparam àqueles que delas têm a vivência e as apreciam. Mas também a muito falada experiência não pode contornar o carácter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento. Há madeira na escultura talhada. Há cor no quadro. Há som na obra falada. Há sonoridade na obra musical. O carácter de coisa está tão incontornavelmente na obra de arte, que devíamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra. A escultura está na madeira. O quadro está na cor. A obra da palavra está no som da voz. A obra musical está no som. Evidentemente, dir-se-á. É certo. Mas o que é este óbvio carácter de coisa na obra de arte?

Presumivelmente será ocioso e desconcertante prosseguir nesta pergunta, uma vez que a obra de arte é ainda algo de outro, para além do seu carácter de coisa? Este outro, que lá está, é que constitui o artístico. A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é (...) A

---

<sup>106</sup> *La Vida Es Sueño*, obra publicada em 1636, é uma das mais importantes criações da dramaturgia e da arte barroca europeia. Calderón de La Barca designará como *Comédia Famosa* o texto a que Schopenhauer chama *Drama Metafísico*. “Eu sonho que estou aqui / destes ferros carregado, / e sonhei que noutro estado / mais lisonjeiro me vi. / Que é a vida? Um frenesi. / Que é a vida? Uma ilusão, / uma sombra, uma ficção, / e o maior bem pouco é; / pois que a vida sonho é, / e os sonhos, sonhos são” Trad. de Manuel Gusmão, Ed. Estampa (Seara Nova), Lisboa, 1973.

<sup>107</sup> Na sua *Teoria da interpretação* (1996: p. 64), Paul Ricoeur, depois de rever o conceito de metáfora na antiga retórica iniciada pelos sofistas e por Platão, sistematizada por Aristóteles e mais tarde continuada por Cícero e Quintiliano, escreve: “Uma metáfora não é um ornamento do discurso. Tem mais do que um valor emotivo, porque oferece uma nova enunciação. Em suma, uma metáfora diz-nos algo de novo acerca da realidade”.

obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro (...) A obra é símbolo” (Heidegger, 1991: p. 13).

No teatro, a alegoria organiza-se no lugar da representação e está sujeita a modos de colocar as suas partes no espaço para poder ordenar-se e movimentar-se em todas os sentidos. Sabemos que essa operação não explica o milagre do carácter positivo que parece habitar o ser vestido com a roupa do acontecimento. Parece verdade, mas não é; no entanto a intensidade desse fingimento é o critério de verdade que nos permite avaliar a nossa existência na qualidade de testemunhas. Tomamos conhecimento – porque observamos – que há em cada movimento do actor um centro do palco que atrai as forças, os olhares e os movimentos; esse lugar, simultaneamente impreciso e temível, esse lugar onde as coisas seduzem sem realidade ou por uma outra realidade, concentra uma enorme quantidade de recursos. Além disso, tem a qualidade de poder mudar constantemente e deslocar-se no espaço-tempo sem alterar a sua centralidade. Todos os espaços viajam na expansão do cosmos e o *espaço vazio* também. Com estas palavras, o mestre pretende fazer equivaler as muitas e diversas partes de um texto. No nosso caso, as melhores expectativas não pretenderiam mais do que pensar o espaço de comunicação nascido de alguns exercícios e experiências, mais ou menos enquadrados numa perspectiva de jogo dramático e de dinâmica de grupos. Mas por sorte e para gáudio nosso, o silêncio do actor tem uma natureza irrepetível, sempre mudável, que leva um pouco mais aquém a arte da linguagem. O actor, todo o actor anda em volta do espaço porque a realidade não é apenas constituída por materiais e objectos; se assim fosse estaríamos porventura no reino da escultura ou da arquitectura ou nem isso porque lhe faltaria *o olho* (Merleau-Ponty) sem o qual não há espírito nem testemunha. O teatro aproxima-se da possibilidade estética de uma forma diferente da música e da dança. É uma arte pública de *per se*. A música é o canto de uma sintaxe sonora, está contida na matéria das vibrações do ar; mas a música nasce das madeiras e por elas do bosque e dos ventos que se agitam musicalmente, como os sons caídos do reino das árvores. O músico nasce intérprete de uma arte que tende para o infinito, toca para si próprio com a sabedoria e a tranquilidade de um deus. A dança, por sua vez, tende para a escrita e, nesse sentido, aproxima-se de Mallarmé. Aparece depois a pintura nas palavras de Deleuze : «A aventura da pintura consiste em ser o olho o único que possa encarregar-se da existência material, da presença material : mesmo para uma maçã. Quando a música estende o seu sistema sonoro e o seu órgão polivalente, o ouvido, dirige-se a uma coisa diferente da realidade material do corpo, e entrega às entidades mais espirituais um corpo desencarnado,

desmaterializado (...) » <sup>108</sup>. Mas o actor trabalha sobre aspectos minuciosos da finitude. A sua arte é só levemente verdadeira e é-o no *espaço vazio* pela intensidade e pelo seu poder de transfiguração. O belo em teatro não releva de nenhuma categoria observável da imanência. Atravessa o espaço-tempo, rompe-o fingindo vir de fora para dentro e nesse sentido transgride o estado da ciência. Mas a sua aparição só é levemente verdadeira porque não há provas concludentes da sua génese. O belo acrescenta-se ao mundo através da acção criadora de um *genius*: as cores de Van Gogh e a sua natureza explosiva, ou ainda *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, onde o laboratório produz a cultura europeia num lugar perto do céu. Mas o actor é um desaire, um desabamento do estado compassivo, concludente ou condescendente. Em teatro, a beleza é um efeito da democracia existente, uma potência de acontecimento – pela tragédia festeja-se o humano no divino. Talvez por isso, a beleza do teatro se afirma nascida na Grécia, numa época em que a *polis* festejava o deus do vinho e das colheitas, o sátiro alegre ou endiabrado, o cometimento inteiro e gravítico sobre a ordem social por uma ordem do corpo divino. A arte é o que habita o volume do acontecimento estético? Aqui, o belo obriga a constituir-se um ser a que chamamos actor e que se envolve parecendo que *anda por aí a ver*, tão levemente como *O pastor amoroso* de Caeiro passando por entre as coisas sem o propósito da notação ou de um ganho subjectivo sobre o eterno fluir. Apenas passagem na passagem, confundindo-se com ela, como um ritmo que desdissesse o ocaso frio de todos os símbolos e fosse por um momento o *Flâneur* de Baudelaire. Em última análise, a estética teatral é uma ontologia de um fazer (pragmática), porque a emoção estética suspende a designação e deixa como tributo o índice de uma ideia que vem cobrir a realidade com o seu corpo. A estética espreita esse véu, mas só o ser pode ver. O ser é o homem ideal, suspenso e irónico da sua historicidade. É o ser ideal em linguagem, o jogo de espelhos invisíveis que se constrói como um corpo na câmara escura. Não é necessário ainda chegar à clareira do bosque. As árvores são objectos que amam a fotografia e com ela o desejo de estar, uma espécie de fixação que se procura, em demanda de uma ocasião para testemunhar a existência.

Para podermos continuar gostaríamos de acrescentar ao nosso propósito uma preocupação de outro género. Ocorreu-nos pensar que seria importante esclarecer que o actor de que falamos não pretende explicar-se historicamente, senão na medida em que isso possa ser de relevante interesse. Acreditamos que as diferenças civilizacionais e os paradigmas culturais associados a

---

<sup>108</sup> /n Francis Bacon *Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, 1<sup>o</sup> volume, Paris, s/d, p. 38. Tradução nossa



estádios de desenvolvimento tecnológico não permitem diferenciar culturas no sentido de haver nelas uma teleologia de ordem geográfica ou étnica – o que desde logo nos permite aspirar a restabelecer a igualdade entre os homens. Será talvez esse o propósito do Teatro e a diferença que ele se faz como arte: “a sensação é como o encontro da onda com Forças agindo sobre o corpo, «atletismo afectivo», grito-sopro; quando ela é assim referenciada ao corpo, a sensação deixa de ser representativa, torna-se real; e a crueldade será cada vez menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível e será somente a acção das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional)”<sup>109</sup>. A *consciência de si* também não é fundamental para esclarecer o nascimento do actor. Por essa razão não procuramos recorrer à biografia para, desse modo, tentar esclarecer as aporias. No entanto, julgamos preferível lembrar alguns factos recorrentes, na medida em que estes comprovam o que há de diferido na nossa experiência e que, nessa medida, constitui uma confirmação do facto de a humanidade se inscrever no plano da teatralidade geral que assiste as comunidades humanas. Por esta razão e prosseguindo o propósito enunciado há pouco, passaríamos o papel de especulação para uma outra voz, a de um sábio encenador contemporâneo:

“Não há dúvida que o teatro pode ser um sítio muito especial. É como uma lente que amplia mas também reduz. É um pequeno mundo, pelo que pode facilmente ser um mundo bonitinho. É diferente da vida quotidiana, portanto também pode facilmente ser separado da vida. Por outro lado, à medida que passámos a viver cada vez menos em aldeias ou bairros e cada vez mais em comunidades abertas e globais, a comunidade teatral não se modificou: o elenco de uma peça tem a dimensão que sempre teve. O teatro estreita a vida – e fá-lo das mais variadas maneiras. Para uma pessoa, é difícil ter um só objectivo na vida. No teatro, porém, o objectivo é muito simples. A partir do primeiro ensaio, o objectivo está sempre à vista, próximo e envolvendo toda a gente. Conseguimos ver diversos modelos de padrões sociais em acção: a pressão da estreia, com as suas inequívocas exigências, produz um espírito de grupo, dedicação, energia e preocupação com as necessidades dos outros – tudo o que qualquer governo gostaria de conseguir inspirar em tempo de paz” (Brook, 2008: p. 139).

A eclosão do *fenómeno* dá origem a uma matéria que se faz esquiva ao estudo. Trata-se de movimento, antes de mais, de coisa que não pára no tempo. Há no entanto uma certeza: as qualidades do *fenómeno* manifestam-se pela ocorrência de alterações do estado de coisas, sem as quais não é possível, aliás, determinar a realidade de uma coisa presente no acontecimento. Mas o que é que se altera? É difícil responder porque a alteração confunde-se com o exercício,

---

<sup>109</sup> Gilles Deleuze in *Francis Bacon Logique de la Sensation*, Éditions de la Différence, 1<sup>o</sup> volume, Paris, s/d, p. 33-34. Tradução nossa

sem o qual não há o acontecimento objecto de investigação. Existe o exercício e a sua repetição, o corpo do actor que contém os textos. O actor é o artista que faz uma exposição ao público e vive das observações em directo. O actor não sofre a *Angústia da Influência* porque ele é o ser mais sensível às influências e o agrado ou o desagrado, os episódios mais ou menos biográficos, são constituinte da matéria com que se está a trabalhar. Antes fora a matéria dos sonhos de que falámos, se nela existisse uma alta qualidade da atenção e um alto grau de concentração. Mas o que é que acontece ou o que é que se altera? – perguntávamos. Até que ponto, como disse Schopenhauer, não poderia a vida inteira ser um longo sonho? Ou, com mais precisão. Existe um critério infalível para distinguir o sonho da vigília, o fantasma do objecto real?

“Os sonhos isolados distinguem-se da vida real, na medida em que não entram na continuidade da experiência que se prossegue através da vida: e, é o despertar que mostra esta diferença. Mas, se o encadeamento causal é a forma que caracteriza a vigília, cada sonho tomado em si, apresenta também esta mesma conexão. Se nos colocamos, para julgar as coisas num ponto de vista superior ao sonho e à vida, não encontraremos na sua natureza íntima nenhum carácter que os distinga claramente, e é preciso conceder aos poetas que a vida é apenas um longo sonho” (Schopenhauer, 2008, pp. 34-35).

Na arte do actor, o valor de um enunciado resulta da assertividade que aparenta. Trata-se de uma espécie de comunhão de uma conformidade que subtrai a personalidade e a difunde na massa. Faz-se pertencer e depois anula-se e desaparece. Não há nenhuma crença que louve ou justifique o actor, assim como não há nenhuma ciência que o possa fazer. Como pode um texto fazê-lo? O actor recorre ao “funâmbulo” de Zaratustra e ao “artista da fome”, de Kafka<sup>110</sup>. Ele é

---

<sup>110</sup> “Muitos mais dias passaram e até isto teve o seu fim. Certo dia um fiscal reparou na jaula e perguntou aos assistentes por que razão se mantinha inutilizada e cheia de palha apodrecida uma jaula tão boa. Ninguém lhe soube responder até que um deles, vendo o quadro com os números, se lembrou do artista da fome. ‘Ainda estás a jejuar’ perguntou-lhe o fiscal, ‘quando é que vais acabar com isso?’ ‘perdoem-me todos’, murmurou o artista da fome; apenas o fiscal, de ouvido encostado às grades, o conseguiu perceber. “Claro”, disse o fiscal e encostou o dedo à testa para ilustrar aos restantes funcionários o estado do artista da fome, ‘nós perdoamos-te’. ‘Sempre quis que vocês admirassem o meu jejum’ disse o artista da fome. ‘E nós admiramo-lo’, disse o fiscal, ‘mas porque é que não o devemos admirar?’ ‘Porque eu tenho de jejuar, não posso fazer outra coisa, disse o artista da fome. ‘Olha-me este’, disse o fiscal, ‘então porque é que não podes fazer outra coisa?’ ‘Porque eu’, disse o artista da fome, e para que nada se perdesse falou ao ouvido do fiscal com os lábios esticados, como se lhe fosse dar um beijo, ‘porque eu não encontrei o alimento de que gostasse. Se o tivesse encontrado, acredita que não teria chamado tanto a atenção e que me teria empanturrado como tu e todos. ‘Foram estas as suas últimas palavras, mas nos seus olhos desfeitos permanecia a convicção, já não orgulhosa mas ainda firme, de que continuava a jejuar.

‘Toca a arrumar isto!’ disse o fiscal e enterraram o artista da fome com a palha. Na jaula colocaram uma jovem pantera. Até os mais insensíveis podiam sentir a agradável recuperação que sofrera aquela jaula antes deserta e agora habitada por este animal selvagem que se mexia com vitalidade de um lado para o outro. Nada lhe faltava. Os

também o ensaio sobre a dança, de Valéry e o coração invisível das marionetas de Kleist e das efabulações de Gordon Craig. Afinal, através do corpo, sempre tivemos acesso a profundas semelhanças entre a dança e a pintura. Por outro lado, o actor convive desde muito cedo com a língua e com a literatura através dos variados géneros de espectáculo: recital, aula, conferência, debate, serão, colóquio, discussão. O actor social deste teatro reconhece o que aprendeu durante as pesquisas de Grotowski e de Peter Brook, mas aquilo que agora se aprende é uma coisa diferente do actor social. O fenómeno é o *espaço vazio*. O actor é uma memória e a sua principal característica é a geração de movimento. Na passagem do movimento ao teatro rompe-se a matéria plástica por uma liberdade do tempo. Chamamos a isso que acontece nesta arte o ensaio. Quando nos tornamos actores somos obrigados inevitavelmente a mostrar. O actor mostra-se e tem de o fazer “tão completamente/Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (Fernando Pessoa).

Se pudéssemos, imaginávamos um ramo da física, um saber específico que nos ajudasse a estudar o palco para descobrir uma lei dos sistemas aéreos e imaginativos. Construíamos um laboratório para estudar o actor no lugar sagrado da função e o seu corpo em desenho na atmosfera: uma respiração de sangue do problema e da mecânica geral, uma física do cérebro compreendida durante a actuação. À parte a casuística e o pormenor que em nada ajudariam a esclarecer o problema, a experiência apenas permitiria descobrir que a lei se constitui por um dos caminhos da aporia e por ele se aprofunda o drama do entendimento, com a sua densidade especulativa em estado de falência. É inquietante a leitura do fenómeno. Depois da repetição a representação, uma espécie de contricção do humano. O actor representa liberto das categorias formais da personalidade e da marca etnológica. O actor contraria a morte e, por isso, de certa forma, ele é a memória onde repousa o “coração selvagem” de Lévi-Strauss liberto de toda a domesticação para “fins de rendimento”. Às vezes, sentimo-nos tentados a atribuir razões extrínsecas à produção da maravilha, mas o facto teatral é sempre o mesmo, não fora ter o poder de se diferenciar no espaço-tempo. O actor cumpre a sua humanidade, porque o espaço-

---

guardas traziam-lhe sem grande hesitação a comida, as refeições de que o animal gostava; parecia que ele nem sequer sentia saudades da liberdade; aquele corpo nobre, de tal modo dotado que quase estoirava, parecia também trazer consigo a liberdade; parecia que ela se alojara algures nas suas mandíbulas. E a alegria de viver brotava com tal ardor das suas fauces que não era fácil para os espectadores suportá-la. Mas dominavam-se, rodeavam a jaula e não queriam por nada sair dali” (Kafka, 2004: pp. 301-302).

tempo se diz através dele, na difusão do seu movimento. Como se a vida estivesse em lugar de nós e por momentos fôssemos compreendidos nessa mentira essencial. Para o actor, a vida encontra-se aí, nesse desejo de mostrar uma potência de revelação: o facto teatral.

*“Hoc est enim... desafia, apazigua todas as nossas dúvidas sobre as aparências, e dá ao real o verdadeiro retoque final da sua ideia pura: a sua realidade, a sua existência. Desta frase, nunca acabaríamos de modular as variantes (ao acaso: *ego sum*, o nu na pintura, o *Contrato social*, a loucura de Nietzsche, os *Ensaio*s de Montaigne, o *Pesamento*s, “Madame Bovary, sou eu”, a cabeça de Luís XVI, as estampas anatómicas de Versálio ou de Leonardo, a voz – de castrado, de soprano, etc. –, a cana pensante, o histérico: na verdade é toda a textura de que somos tecidos...). *Hoc est enim...* pode gerar a totalidade do *corpus* de uma Enciclopédia Geral das Ciências, das Artes e dos Pensamentos do Ocidente” (Nancy, 2000: p.6).*

## **A história**

A história do teatro impõe a promessa de uma disciplina esclarecedora, mas é bem verdade que os problemas teatrais se conhecem melhor no processo de composição. Do mesmo modo que os triângulos se encontram no quadrado, os actores projectam-se como um sistema de linhas que fabricam a geometria do espectáculo. No palco, a mobilidade e a localização, a velocidade e a coordenação resultam de um fazer subordinado à possibilidade de fazer de novo e de um fazer diferentemente do que se fizera. As acções teatrais e a sua complexa ingerência no domínio privado do espectador diminuem o modo de ser do sujeito histórico e, por momentos, divergem da hierarquia dramática e da harmonia do comportamento. A imprevisibilidade excede a formalização técnica e a especialização metodológica. O teatro expõe uma liberdade anterior a esse problema e a busca de um sentido conduz o actor a um caminho de probabilidades onde tudo se pode fazer diferentemente:

“ (...) negávamos a psicologia, queríamos destruir as divisões aparentemente estanques entre o homem privado e o homem público: o homem exterior, cujo comportamento é ditado pelas regras fotográficas da vida quotidiana, que se senta para se sentar e se levanta para se levantar; e o homem interior, que habitualmente só expressa por palavras a sua anarquia e a sua poesia” (Brook, 2008: pp. 72-73).

Depois do desaire, a reunião performativa das artes desejada por Wagner deu lugar a um drama que reorientou, digamos assim, a formação do actor. O actor passa a ter escola (Stanislavski) e

defronta-se com a biomecânica de Meyerhold. Depois será a vez de Grotowski empreender um trabalho de investigação exemplar e quase heróico. A meio desse caminho, os actores expõem uma dúvida ancestral sobre a natureza do teatro. Nietzsche adivinhou a sua grandeza na tragédia ática, particularmente em Ésquilo; por seu lado, Wagner sonhava por meio de um vazio hegeliano muito *sui generis* uma estética de formas belas e definitivas. A teorização em volta do teatro sempre veio confundir as teorias. Ainda hoje não sabemos bem de que falamos quando dizemos teatro moderno. A história procura o andamento da existência através de um método e de meios que visam aproximá-la com o intuito de transmitir uma lição de verosimilhança. De certo modo, a lição da história nasce de uma crença na redenção, na hipotética verificação de uma lei da continuidade e da evolução. O actor aprende durante a vigência do *homo sapiens sapiens* um conjunto diversificado de capacidades articulatórias e musculares, associadas a apetências cognitivas complexas que, associadas à inteligência e saber da composição e à contingência do espectáculo anulam ou pelo menos contestam a eternidade imobiliária. Num primeiro andamento, o actor convive com as narrações harmoniosas. Desde o tempo das figuras e da relação linear com os animais na parede da caverna. Depois o actor evolui suspenso da memória, como se voltasse a examinar os restos do passado – do que foi imaginado. O actor trabalha com essa matéria ainda incandescente do passado. A memória do actor é a sua parte de consciência cosmológica, esse regresso ao que podemos chamar o *limiar*. No *espaço vazio*, mostra-se a actualidade do pensamento do actor – o corpo pensativo do actor.

É verdade que não deveríamos esquecer a história privada do teatro. Com tudo aquilo que acontece na vida, o actor é todos os seus momentos constituintes, as suas experiências incólumes ou recatadas, o seu exercício diário, o condoer-se na observação, como se houvesse nisso um saber recebido do “Oriente do Oriente”, como disse Pessoa. O espectáculo do mundo é a visão do actor. Ele faz-se aparecimento do mundo ou um aviso em direcção do tempo. A história do actor é uma coisa presente em risco de desmoronar-se perante a esmagadora ruína que se levanta. Num certo sentido, a história do actor é esse estado de insurgimento perante a natureza. Que outra maneira, afinal, se encontraria para transmitir o poderoso nascimento da energia que transforma o actor nessa mistura indiferenciada de paixão e razão? Todos os actores morrem depois da função, porque são forjados numa certa circunstância, aquela que dá origem à viagem que chega até nós. A aporia, mais uma vez, não cede perante a tradução ou fá-lo-á poeticamente, porque esse é o estado de linguagem mais conforme ao fenómeno que se

pretende aproximar. Não saberemos se vale a pena fazer o relato de uma viagem a um reino que nos é completamente estranho. Como tornar *reprodutível* a pura emoção e onde situar a fonte de um delírio? No actor, a mente abstrai-se da preocupação *coerente* e deixa-se tentar pelas impressões e descansar numa espécie de eternidade do acto a produzir-se. A História é o *Angelus Novus* de Klee dito por Walter Benjamin<sup>111</sup> : “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já as não consegue fechar. Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval” (Benjamin, 2008: p. 13-14).

Seria muito interessante estudar o desenvolvimento das competências do actor do ponto de vista de uma antropologia teatral<sup>112</sup>, mas de momento o anjo da história liberta-nos da hierarquia, para lá da escatologia de Aristóteles, e leva-nos de visita aos sátiros e histriões, aos jograis e a todos os descendentes de *Diónisos*. Os gregos organizavam uma cidade do espectáculo, do que era, portanto, dado a ver. Não andaremos muito longe da ideia de um deus visto inerente à

---

<sup>111</sup>

O texto de Benjamin sucede à epígrafe retirada de um poema de Gerard Scholem:

“A minha asa está pronta para o voo altivo:

Se pudesse, voltaria;

Pois ainda que ficasse tempo vivo

Pouca sorte teria.”

<sup>112</sup> Este trabalho foi realizado de forma aprofundada e sistemática durante o século XX, por algumas escolas em particular. Lembremos os trabalhos de Eugene Barba e em tempos pretéritos de Meyerhold que estudaram a anatomia da representação e sistematizaram as constelações de gestos e movimentos que se destinam à (des)construção da representação:

“O actor ocidental contemporâneo não possui um repertório orgânico de conselhos sobre os quais poderia apoiar-se e a partir dos quais ele se orientaria. Ele tem como ponto de partida em geral, um texto ou as indicações de um encenador. Faltam-lhe essas regras de acção que sem restringirem nesse caso a sua liberdade artística, o ajudam no seu trabalho.

O actor tradicional oriental baseia-se, pelo contrário, num corpo orgânico e experimentado de «conselhos absolutos», quer dizer de regras que se assemelham às leis de um código. Elas codificam um estilo de acções fechado em si e ao qual todos os actores do género devem conformar-se” (Barba, 1985: p.5). Tradução nossa

teatralidade barroca. Vamos supô-lo antes assim, dizendo o que diz, que Deus deve ser conhecido, para que se perceba que ele existe. Sabemos que a metafísica sempre se constituiu à sombra da demonstração, embora ocupando um campo aberto, onde a inteligência transcende o corpo que investiga ou que julga investigar. Foi o teatro que melhor fixou o esplendor da metafísica <sup>113</sup>. Uma linguagem trazida a um lugar onde não se exerce o poder, porque tudo se finge e por isso o teatro é, em última análise, uma arte do corpo que se eleva e que nesse movimento actualiza a assembleia que fica responsável pela respiração. A catarse evolui até à expiação. O corpo pensativo do actor não é a única variável do facto teatral, porque o objecto estético manifesta-se também em configurações de produção de espaço-tempo muito complexas, que nos obrigam a ter em conta outros aspectos e, em particular, aquilo que diz respeito à encenação. Não há teatro sem encenação. O encenador foi, de certa maneira, confirmado e instituído no pós-iluminismo e também transformado pelo poder do estado na figura do director, um misto de gerente e responsável político que promove a operação artística. Mas o encenador, considerado apenas em estado de teoria, de puro dar a ver, ou por outros modos o pensador teatral, está muito próximo do actor e depende totalmente dele. Ele, o encenador, é o que não tem relação com o público porque a arte da encenação é silenciosa como artefacto e só se manifesta como arte na parte pública do espectáculo. O encenador não tem necessidade de salvar-se, senão nos ensaios. Existe, por outro lado, uma fisiologia da encenação que também seria interessante estudar – a encenação da encenação. O encenador nasce do actor<sup>114</sup>. Em teatro não pode fazer-se com rigor a história do actor. Os bárbaros também foram criados no laboratório de Grotowski, endoideceram com Kantor, mas foram universais como Artaud junto às tribos e aos pensamentos ideais sobre a lucidez e a desrazão

---

<sup>113</sup> “Afirmar que Deus pode revelar-se por todo o lado, salvo precisamente na alma humana, seria uma blasfémia. De facto, a real intimidade da relação entre Deus e a alma exclui de uma qualquer desvalorização da alma. Seria talvez ir longe demais, se considerássemos uma relação de parentesco; mas em todo o caso a alma deve possuir em si uma faculdade de relação com Deus, quer dizer uma correspondência à ou com a essência de Deus, caso contrário uma interrelação não poderia jamais estabelecer-se. (...)”

Não fui eu quem atribuiu poeticamente uma função religiosa à alma; eu simplesmente produzi os factos que provam que a alma é *naturaliter religiosa* (naturalmente religiosa), quer dizer que ela possui uma função religiosa” (Jung, 1963: pp. 40-41). Tradução nossa

<sup>114</sup> “É em torno da encenação, considerada como simples grau de refracção dum texto sobre o palco, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral, que se constituirá a linguagem típica do teatro. E é na utilização e na manipulação desta linguagem que se dissolverá a velha dualidade do autor e do encenador, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a responsabilidade dupla do espectáculo e da acção” (Artaud, 2006: p. 104).

ocidental. Nietzsche já tinha pressentido a necessidade de um renascimento do homem capaz de resistir à bestialidade do discurso de poder.

O mito da evolução e da involução técnica do actor é matéria suficiente para muitos tratados. Estuda-se o corpo como projecção messiânica, o corpo teleológico, como Wittgenstein ou *malgré lui*: o actor e a esperança de uma conformidade com o mundo, ainda que parcial e fingida e, nesse sentido, pré-filosófica. A um actor não se perdoa. Um actor salva-se ou morre neste reino que se situa no humano. Esse é o lugar onde começam os perigos que sempre houve e que costumamos atribuir ao lugar desconhecido. Estamos muito longe de ver resolvido o pânico, como no mundo de *Diónisos*, aliás. A busca e a viagem continuam. Nesse sentido, o actor é o ser no mundo e as linguagens o objecto do seu propósito estético. De certa maneira, o actor alimenta-se de uma desconformidade entre as linguagens e o mundo. A força simbólica do espectáculo e do *espaço vazio* residem talvez aí. Não existe a possibilidade de haver discurso suficiente para resgatar o tempo. Como é, pois, possível deter a coisa passada que ensombra a precariedade do pensamento e do estudo? Como fazê-la chegada na mesa de trabalho, sujeita ao estado de vigilância e de observação do laboratório? A matéria do actor avoluma-se num ponto exacto onde se intersectam também a luz e a sombra, o passado e o presente, o lugar onde se inicia a representação. A meditação do actor é a sua representação, o seu corpo em estado de latência, de pulsação no coração do mundo. O actor transporta sobretudo uma evocação do mundo, uma lembrança para as coisas contrárias. O património expressivo da humanidade é vasto e difícil ou impossível de reunir em compêndio. Enquanto arte do corpo, o experimento teatral não pode ser dissociado da efectivação de uma presença, mas na representação, o actor lida com a própria sombra, uma espécie de duplo da sua sobre-humanidade. Os projectos estéticos, a diacronia, as questões exteriores à representação propriamente dita não negam esse facto que observa o teatro – um peso ou um factor de realidade. Não é possível em teatro a abstracção absoluta, a *desumanização da arte*<sup>115</sup>. A representação depende da presença do corpo humano. Aos actores apenas interessa o teatro e por isso o actor é um ser amoral, um fenómeno que se reconhece pelo modo artístico. Em teoria, não resta outra possibilidade. Ou se estuda o actor ou o cabotino. Não deixaria de ser interessante, aliás, fazer-se uma “História do Cabotino” - aquele que desaprende a fala e as técnicas de expressão, porque desiste do jogo de actor e de um estado de vigília conforme a um

---

<sup>115</sup> Ortega Y Gasset (2003).



guerreiro ou a um elemento do coro. Talvez essa história nos ajudasse a compreender melhor, depois, por que razão Nietzsche criou aquela fábula gigantesca sobre a tragédia grega e sobre a música, mãe da tragédia. É talvez nesse outro limiar, o do fim longínquo do destino trágico, que se encontra o esplendor da *culpa*. Fala-se sempre em dor do reconhecimento quando se estuda a tragédia. O actor em cada momento da história, em cada acto, projecta uma energia pós-discursiva, uma animalidade suficiente para divergir da convenção. O actor não é só um sujeito preocupado com a linguagem, um ser reprodutor de um modo de estar convencionalizado ou fetichizado. As acções teatrais são uma complexa ingerência no domínio privado do actor e também do espectador, embora numa outra ordem de acontecimentos que diminuem o modo de ser do sujeito histórico e, por momentos, divergem da hierarquia dramática e da harmonia do comportamento. O demónio da psicologia escapa definitivamente às personagens e depois de Beckett o teatro discute novamente a sua condição.

As ritualizações animistas dos primórdios da humanidade, as danças sagradas e repetitivas, as experiências vocálicas sugeridas pela harmonia e pelo fenómeno da reverberação dos espaços acústicos, tornaram-se jogo, hábito e depois tradição. Somos herdeiros dos ritos e por eles dos chamamentos, das contorções e das imprecações. Herdámos também o grito, a analogia da liturgia e a voz da oração. Por todo o lado realizamos e recuperamos estas práticas e é verdade que o seu impacto na vida social pode ser estudado. Antes fora o céu, assaz movimentado e divertido onde, ao fundo de uma constelação podiam estar os deuses a exhibir o poder da intersecção. Na Grécia Antiga, uma parte importante da vida da *polis* decorre em reunião no propósito de discutir o sentido e de fazer a expressão. Os gregos consideram que os deuses salvam e condenam e explicam dúvidas e fazem desejar a existência com a transmissão da aporia, da dúvida e do paradoxo. A vida é uma aventura difícil, é uma necessidade de existência e de conformidade com as forças do mundo, o caos, a morte, a violência e a vingança. Os actores atravessam um rio de morte onde devem acabar de existir a fim de se engendram num papel, o equivalente de uma entidade que se disputa a si própria, uma fecundação da terra e um parto. É este primeiro grau do fingimento, a *poiésis*,<sup>116</sup> que se difunde e se empresta. O actor coloca a sua *cosa mentale* como se o fizesse com a voz e ocupa o corpo disponível para satisfazer a função. No teatro o mundo está sempre a começar e a acabar. A arte do actor avança sobre as sete portas de Tebas e nesse entendimento propõe-se compreender o teatro.

---

<sup>116</sup> Segundo Houaiss, *Poiésis*, em Grego, significa originalmente “criação, fabricação, confecção”.

De que modos (a)parecem os actores de Ésquilo e os de Aristófanes? Um estudo anatómico surpreender-nos-ia, estamos certos, mas não temos acesso a grandes informações ou testemunhos sobre a performance dos actores, os ensaios que se faziam, as peripécias, o regime de produção, o controlo do estado, as expectativas da *Polis*. Nada ou quase nada saberemos sobre esse mundo dos seres humanos da tragédia, o convulso público das *dionisas*. Em que consistiu o silêncio do anfiteatro e a fruição da música nas noites agradáveis? Como se compuseram a dor e o sofrimento? Que sabemos ou quase nada da diferença vívida entre a tragédia e a comédia?<sup>117</sup> O que dizem os actores? Como se fazia? Desde quando, a tragédia e a comédia se antagonizam? Desde quando a dor e o prazer? A verdade é que a tragédia se alimenta da mesma animação que se faz na cidade com a ida à comédia. Talvez a obra de Aristófanes constitua o melhor caminho para se imaginar o público e os actores e talvez a obra de Shakespeare seja ainda uma forma de expressão do teatro popular. Numa outra ordem de preocupação histórica, seríamos obrigados a reconhecer também a obra dos teóricos, aqueles que explicam as coisas básicas do teatro, o caso, a regra, o truque, o costume, o lugar de onde vêm as coisas. Como em tudo, o teatro origina-se de todo o lado, na medida em que é potência do homem. O teatro é o modo que os homens encontram para se reunirem em nome da fantasia. Nós somos a descendência greco-latina prosseguida nas ruas, em salas escuras, por

---

<sup>117</sup> “Em Atenas, as comédias eram representadas predominantemente durante as Leneas, festas que tinham lugar no mês de Janeiro, Fevereiro e que ficaram sob a tutela do Estado a partir de 442 a.C.; mas nas Grandes Dionisiacas também se dedicava um dia aos espectáculos cómicos (...) Os filólogos dividem a história da comédia grega em três fases: antiga, média e nova. Ao período antigo pertencem a célebre tríade de autores citados por Horácio: «Eupolis atque Cratinus Aristofanesque poetae». A estrutura literária é extremamente livre nesta fase: o elemento central é constituído pela parábase, uma espécie de desfile de coro e actores acompanhado por versos mordazes, ao qual se juntam a luta, oposição entre dois ou mais actores, ou entre semicoros, e os verdadeiros episódios (...)

Pode discutir-se se a posição de Aristófanes é a de um reacionário genial ou, pelo contrário, a de um homem envolvido no tormento da crítica construtiva da própria sociedade. A verdade é que no centro dos seus interesses está a *polis* ateniense, às vezes vista na projecção utópica da cidade das aves, mas quase sempre na sua quotidiana realidade política, social e cultural. Não nos pode surpreender, portanto, que o público seja tantas vezes interpelado e que esteja na mira de Aristófanes. Podemos imaginar que as respostas do público a estas solicitações não fossem só risos e aplausos, mas que às vezes se instaurasse um verdadeiro diálogo, através dos actores, entre o poeta e a multidão ateniense (...)

Da estrutura literária das comédias de Aristófanes e das referências e indicações nelas contidas, é possível deduzir que, na comédia, a função espectacular do coro tenha sido ainda mais intensa e mais variada do que na tragédia e, sobretudo, mais intimamente integrada no conjunto da representação: não há solução de continuidade entre o vivo diálogo das personagens entre si ou com o corifeu de um lado, os cantos e a dança do coro por outro. Além do mais, o coro intervém frequentemente – enquanto conjunto – na acção; e o desenrolar-se dos seus movimentos era sugerido também pela estrutura do teatro de Dioniso (...) onde durante muito tempo se realizaram os concursos cómicos: um único degrau rectilíneo se erguia diante da *skéné* do lado oposto à orquestra, que era rectangular. Nesta situação, o coro dever-se-á ter aberto e fechado, por assim dizer, diante das personagens, ou ter estado em frente delas ao longo de uma linha paralela à do palco ou, ainda, ter-se disposto nos lados da orquestra que, de quando em quando, a ocupava integralmente, não alternando com a sua acção das personagens, mas dominando-a com o expandir e o forçar do ritmo do movimento” (Molinari, 2010: pp. 55-57).

altura de festas ou a convite de governadores. No entanto, correríamos o risco de cair numa espécie de darwinismo teatral totalmente desprovido de sentido, se pretendêssemos associar as leis da selecção natural e da evolução das espécies para organizar um conjunto de pressupostos e explicações sobre a evolução da arte dramática no corpo do actor ocidental. Tal estudo competiria a uma espécie de geobiologia da arte do actor, que não podemos considerar neste estudo.

Sabe-se que no momento da tragédia os actores e o coro davam início à cerimónia e o texto sagrado era gerado através de uma interferência. A fala do actor passa a existir no espaço da inquietação do outro. É o público que produz a inquietação. O que o perturba é a necessidade próxima de ver *Diónisos* em visita ao teatro. Um deus desconhecido da pregação, uma natureza de animal divino, o justo meio de ligar os estados e os espaços. O teatro, provavelmente nascido na Grécia tem, no entanto, uma pré-história de múltiplas experiências. Apesar da metáfora genesiaca, o teatro é a arte mais despida de abstracção e de efeito de distância. No essencial o teatro constitui uma aparição do corpo humano que só existe na medida em que a passagem pelo *espaço vazio* é como um lugar onde cabe o mundo e que o movimento se pode transformar em dança geral dos objectos. No teatro, a técnica e a expressão do actor caminham ao mesmo tempo desde as sociedades primitivas. Em todas as artes o que se afasta, *o anjo*, é o autor, mas no teatro o autor é o actor e por isso não pode ausentar-se. Não importa o texto, embora se deva distinguir o que é texto dramático e o que é uma peça de teatro. O teatro para existir afasta-se da literatura, passa a viver numa casa sua. O actor trabalha com a matéria da alteridade e a sua acção é um impulso construtivo, onde a fé no olhar inóspito e imprevisível da tragédia e o julgamento do grupo garantem o descalabro da identidade. A técnica obriga o homem a fabricar os utensílios necessários e a dispor-se e organizar-se para a produção de obra. Os materiais, pedra, estilete, essência de cor, extinguíam o seu campo de possibilidades e por isso eram continuamente melhorados. A relação entre técnica e expressão acompanhou as iniciativas dos primeiros artistas e as performances colectivas rituais. O homem tornou-se actor muito cedo e foi nessa relação que inseriu o seu corpo ritual e icónico. Por um lado desenhava-se circularmente para as formas luminosas da abóbada celeste e por outro perdia-se nas distensões espaciais que fazem a dança. Talvez fosse possível, pensávamos há pouco, encontrar no mundo anterior à morte de Pã ou nas grandes festas em honra de *Diónisos*, uma geração mais audaz, dada aos princípios do ritual e da festa, dada sobretudo ao desenho das formas e à

reunião das ciências e das artes e, nesse sentido, à superação da história. O actor repete-se até à aniquilação, até que cumpra o seu destino de coisa infiel totalmente destituída de sentido de poder. A palavra em teatro não tem história, pois revela-se da extinção do objecto, como um signo maldito que vem de passagem na linguagem. Os actores andaram a visitar a cidade e a recolher os andamentos. Só essa parte da história poderá ser razoavelmente estudada e compreendida.

“Desde que o Estado organizou a representação das festas dionisiacas, a tragédia tornou-se cada vez mais popular. Os festivais dramáticos de Atenas constituíam o ideal de um teatro nacional, do tipo daquele que os poetas e diretores de cena alemães da nossa época clássica se esforçaram em vão por implantar. É certo que era escassa a ligação entre o conteúdo do drama e o culto do deus para cuja glorificação se representava. Poucas vezes o mito de Dioniso entrou na Orquestra, o que sucedeu na *Licurgia*, de Ésquilo, que representa a lenda homérica do crime do rei trácio Licurgo contra o deus Dioniso, e na história de Penteu em *As Bacantes*, de Eurípides. O impulso dionisiaco convinha mais aos dramas cómicos, satíricos e burlescos, que subsistiam ao lado da tragédia como manifestação da antiga forma das representações dionisiacas e que o povo continuou a exigir após cada trilogia trágica. Mas o êxtase dos actores na tragédia era verdadeiramente dionisiaco. Era o elemento da acção sugestiva que se exercia sobre os espectadores para compartilharem como realidade vivida a dor humana que na orquestra se representava. Isto se aplica principalmente aos cidadãos que formavam o coro, os quais se exercitavam o ano inteiro para se compenetrarem intimamente do papel que iam representar. O coro foi a alta escola da Grécia antiga, muito antes de existirem mestres que ensinassem a poesia. E a sua acção era concerteza bem mais profunda que a do ensino meramente intelectual. Não é sem razão que a didascália coral guarda no seu nome a recordação da escola e do ensino. Pela sua solenidade e raridade, pela participação do Estado e de todos os cidadãos, pela gravidade e pelo zelo com que se preparavam e a atenção prestada durante o ano inteiro ao novo “Coro”, como se dizia, pelo número de poetas que concorriam para a obtenção do prêmio, aquelas representações chegaram a ser o ponto culminante da vida do estado” (Jaegar, 2003: 293-294).

O espectáculo prefigura uma espécie de *tensão essencial*<sup>118</sup>, o fio oscilante da acrobacia onde os actores são os intérpretes do movimento. Nesta arte, os actores movem-se com o propósito de sustentação de um mundo. A dança interpela vários poderes iconográficos e transcende-se pelo desenho ou agita-se na multiplicidade de linguagens. O actor é as linguagens, uma espécie de

---

<sup>118</sup> *A tensão Essencial* é o título atribuído a uma selecção de estudos de Thomas S. Kuhn (1922-1996) dedicados “à tradição científica e à mudança”. No prefácio à edição de 1977 da Universidade de Chicago Kuhn escreve: “O ensaio intitulado «As relações entre a História e a Filosofia da Ciência» é o primeiro a ser reeditado aqui, porque uma das suas preocupações centrais é a natureza e a importância, para a filosofia, do ofício de historiador (...) Sempre pretendi alargar as observações finais sobre o que os filósofos podem ganhar se tomarem a história mais a sério (...) Nos quase nove anos que passaram desde a sua apresentação, muito mais filósofos da ciência reconheceram já a relevância da história. Mas, apesar de bem-vindo, o interesse pela história que daí resultou, falhou em larga medida o que considero ser o ponto filosófico central: o reajustamento conceptual fundamental requerido ao historiador para retomar o passado ou, inversamente, ao passado para se desenvolver até ao presente” (2009: p. 12).

Symposium performativo, um lugar que acende o *espaço vazio*. A dança do actor é essa música e o espanto do sentido. Arrancada da ocultação, a dança inspira os primeiros actores, como um desígnio: Vencer a geração dos Titãs, para que os *filhos de Jápeto* instalem uma nova insubmissão. O actor passou a ter lugar nas cidades humanas a partir do momento em que se tornou necessário realizar exercícios de simulação de poder que lhes era conferido pela necessidade de cumprir a tradição. O Xamane<sup>119</sup> e o feiticeiro, o oráculo, a pitonisa e de um modo geral as musas de *Apolo* representaram a história e cumprem uma função de porta-vozes de preceitos, de desejos e de recriminações. A paixão que se expiava pelo método da concentração e do grito, a que se seguiam os movimentos do corpo, frequentemente em círculo e depois em linhas paralelas e oblíquas, alastrava por toda a civilização desde a idade do ferro. O conjunto do acontecimento teatral é designável pela circularidade. O teatro sempre foi e sempre será esse regresso ao círculo.

Com o fortalecimento das religiões monoteístas surgem o sacerdote e o pregador e antes dele o orador das assembleias áticas e latinas. A Idade Média inventou o professor e com ele o desejo de ciência. No teatro, o mundo também é um conhecimento, uma invenção do público, esse lugar onde se ouve, se vê ou se discute. São Paulo terá compreendido muito bem o poder do teatro e talvez isso o tenha ajudado a assumir a desobediência em nome de uma outra Lei: *O meu reino não é deste mundo* [e] e eu nasci para fundar um problema extraterrestre e legislar sobre a vida quotidiana. Nos céus de São Paulo dá-se o primeiro grande confronto entre o estado e o teatro. De certo modo, o espectáculo é tirado de cena e passamos a ensaiar os anjos e os santos, orações, canto gregoriano, os livros de horas e a liturgia. A isso se refere Derrida a propósito das considerações de Rousseau na famosa carta a M. d'Alembert. O filósofo discute o estatuto do representante e do representado a fim também de explicar o estatuto moral do comediante:

“A imoralidade prende-se, pois, ao estatuto mesmo de representante. O vício é sua propensão natural. É normal que quem faz ofício de representante tenha gosto pelos significantes exteriores e artificiais, pelo uso perverso dos

---

<sup>119</sup> “O xamane é precisamente aquele que se encarrega mais especialmente na sociedade primitiva de fazer passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, de um estado a outro; como os mitos que utiliza, *traduz* um sistema simbólico num outro, relacionando os astros com a alimentação, os animais com as plantas” (José Gil, 1997: p. 20).

signos. O luxo, o adorno e a dissipação não são significantes que sobrevêm aqui e ali, são os malefícios do signifiante ou representante mesmo.

Dupla consequência:

1. Há duas espécies de personagens públicos, dois homens do espetáculo: o orador ou o pregador de um lado, o comediante de outro. Aqueles representam-se a si mesmos, neles o representante e o representado são unos. Em compensação, o comediante nasce da cisão entre o representante e o representado” (Derrida, 1973: pp. 371-372).

Desde o Concílio de Trento, a Europa há-de assistir à imposição de um regime teatral que, a princípio, exercerá uma rigorosa vigilância sobre os costumes. Diz Santo Agostinho, lembrado por Artaud no *discurso sobre a Peste*:

“‘Ficai sabendo’, diz, ‘vós que sois ignorantes, que estas representações, espectáculos pecaminosos, foram estabelecidas em Roma, não pelos vícios dos homens, mas por ordem dos vossos deuses. Seria mais razoável prestar honras divinas a Cipião do que a deuses que não são decerto merecedores de tal pontífice!..’

Para aplacar a peste que matava os corpos, os vossos deuses ordenaram estas representações em sua honra, e o vosso pontífice, desejoso de evitar a peste que corrompe as almas, opõe-se à construção do palco. Se em vós resta ainda inteligência bastante para preferirem a alma ao corpo, escolhei de entre ambos o que vos merecer mais veneração; pois a tática dos Espíritos do mal, ao preverem que o contacto cessaria com o corpo, foi aproveitarem rejubilantes, a ocasião para introduzir entre vós um flagelo muito mais maligno, um flagelo que ataca mais os corpos do que os costumes. De facto, tal é a cegueira, tal a corrupção que as representações originam na alma, que mesmo recentemente, aqueles a quem esta paixão fatal possuiu, os que tinham fugido ao saque de Roma e se haviam refugiado em Cartago, passavam dia após dia no teatro, emulando-se no seu próprio entusiasmo delirante pelos histriões” (Artaud, 2006: p. 30).

Mais tarde, no salão maneirista, as sombras da pedra hão-de soltar-se como um ímpeto de animal e de desenho em movimento. É como se o fino cristal de um soneto de Camões não deixasse de ouvir-se nas projecções da ogiva e, desse modo, a arte permanecesse incólume face aos volteios do *maneirismo*. O Deus visto do barroco nascerá depois por meio de um notável aparato cenográfico. É evidente a iminência política, a sagração do terreno e de certo modo a confecção de um cenário destinado a abençoar o estado e a política em tempo de crise. Em nome de Deus ergue-se ainda o silêncio herdado do sistema de aeração das catedrais góticas. Mas o arco há-de curvar-se, há-de mudar-se como todas as outras coisas. O *design* e a arquitectura barroca, os arcos, estrias e volutas usados em relevo, foram desenhados com o propósito de dar a ver (*spectaculum*). Em nome de Deus o arco há-de curvar-se como todas as outras coisas, repetimos. Por momentos pensamos numa parábola onde se mostrasse um homem velho descido a uma altura compacta, assente totalmente sobre uma terra que ele

respirasse passo a passo até se difundir nela. Por isso o actor é uma altura e uma dimensão do chão e por isso o peso que ele leva é a leveza distribuída pelo seu gesto (*limpo e gracioso*, como quis Camões) sem preceito de um outro sentido: esquecer, deixar apagar-se o eco do fetiche, o simulacro e a moeda de troca.

A partir de meados do século XIX, o homem da história consegue apoderar-se do que julga ser o mundo. Estuda-se e arquiva-se para dar início ao longo ofício que se destina a conhecer o conjunto das representações. De certo modo, o público e os cidadãos, se preferirmos, criaram uma legislação que pusera um termo ao antigo regime e tornaram-se também espectadores de uma descoberta revolucionária. O homem tornara Deus mais leve e mais longínquo e ganhara espaço para discutir os problemas que até ali não se puderam resolver. O teatro discute-se agora num *espaço vazio* que há entre o homem e um deus. Esta revolução também se prepara nas artes e é acompanhada pela filosofia da linguagem. Como poderá então explicar-se que uma parte importante da vida contemporânea aconteça em espaços de ocultação existencial, como se os cidadãos ocupassem o seu dia a dia a desconhecêrem-se? O enfeudamento a esses espaços comporta um imenso desperdício de energia. Esse continua a ser o lado menos falado da globalização e da sociedade pós-industrial. No nosso caso, pretendemos defender que o actor desenvolve um trabalho que o reconduz a um estado de equilíbrio entre a qualidade lírica e a disposição animal. Sempre foi assim e nenhum poder é suficiente para contrariar o génio do teatro porque o teatro também se faz daquilo que Molière explica de outra forma:

“Um ator de talento não precisa de elementos sobressalentes para sustentá-lo, nem de uma cenografia complexa às suas costas, tampouco de efeitos sonoros ou de uma sonoplastia particular. Se ele é sensível, cumpre bem o seu ofício, e se o texto é de qualidade, são suficientes sua voz e seu corpo para fazer-nos sentir que está amanhecendo, que lá fora está chovendo, que está ventando, que há sol, que está quente ou acontece uma tempestade. Não é preciso recorrer a maquinarias, efeitos de luz, chapas metálicas sacudidas para reproduzir o som de uma tempestade ou o tambor com areia para imitar o vento e a chuva” (Molière, *apud* Dario Fo, 2007: p. 20).

Com o avanço da civilização e as sucessivas modernizações, o estado sentiu necessidade dos teatros nacionais e do seu poder de fidelidade à história e ao verosímil. Atingia-se, de certa forma, o apogeu do teatro burguês, como nos meados do século XX se atingiu, com o teatro de Brecht, o apogeu do teatro épico: a esperança de uma solução que contornasse ou contrariasse a ideia de tragédia; o teatro por um sentido urbano, uma vocação social, uma oportunidade de

transmissão de segredos e de magia. Hoje a investigação conduz-nos de novo à observação do acontecimento mínimo: o acto teatral como aparição única do actor perante o público subitamente esclarecido. O teatro é apenas o lugar onde se faz a aparição do actor, mas a arte do actor destina-se a existir como evento consagrado pelo efémero. Por outro lado, os espectáculos são sempre acontecimentos colectivos e a arte do teatro continua a ser praticada hoje como foi antigamente. O teatro acontece com alguma raridade e os actores, quando passam, apenas são localizáveis na viagem de si próprios, como constantes síncronas e inapropriáveis. A aura do actor no teatro é uma presença que não se pode reproduzir. O actor manifesta-se numa espécie de asilo figurativo da metonímia, como a única presença que não se pode substituir porque se confunde com a matéria da vida que se está a viver. A arte do teatro é uma esperança em risco, o lugar onde o segmento de recta se projecta no abismo para não haver mais teatro. Julgamos existir na arte do actor e de um modo geral no artista de teatro, uma vocação de eremita, um desejo de salvação pelo entendimento que só a meditação permite. Regressamos aos meandros da aporia e às razões que assistem o mestre. Por isso Zaratustra descera a montanha:

“Quando Zaratustra chegou aos trinta anos, deixou a sua pátria e o lago da sua pátria, e foi para a montanha. Ali viveu, alimentando-se da sua sageza e da sua soledade, e dez anos passaram sem que se cansasse. Mas sucedeu que o seu coração mudou, e uma manhã, tendo-se levantado com a aurora, pôs-se em frente do sol e assim lhe falou:

«Ó grande astro! Que seria da tua felicidade, se te faltassem aqueles a quem iluminas??

Faz dez anos que sobes até à minha caverna; e ter-te-ias aborrecido da tua luz e deste trajecto, se não estivéssemos aqui, eu, a minha águia e a minha serpente.

Mas nós esperávamos-te todas as manhãs, para tomar o teu supérfluo e te dar graças.

Vê: enfastiei-me da minha sageza, como a abelha que acumulasse demasiado mel; tenho precisão de mãos que se estendam para mim” (Nietzsche, s/d: p. 9).

Muito nos surpreendemos quando o exercício suprime o estereótipo e o lugar comum e muito tempo levamos também a estudar a origem do acontecimento. Dirá o mestre: Trata-se de encontrar um movimento em que se possam mudar as personagens, nuvens de gelo agora, gelos infinitos depois. O *espaço vazio* é uma figura onde se apresentam os signos. À partida não podemos falsear a entrada em cena. Um acto único, um desenho que se realizou e nada mais: Os actores comportam-se como os públicos que se entusiasmam. O grito é e será sempre o mesmo, embora a carga de sentido que associamos ao passado possa fazer pensar que o



espanto é diferenciável pelo tom de distanciamento e pelo processo de construção irônica de uma consciência histórica. Não chegamos ainda ao tempo dos primeiros anfiteatros e ainda vem longe a tragédia que os gregos hão-de inventar para oferecer definitivamente corpo e sentido a uma arte a que chamarão teatro. Mas o que é o que aparece à nossa volta quando descemos a um *espaço vazio* como quem acende uma luz? Que estranha atenção é a nossa quando subimos ao palco e nos reunimos em círculo para nos vermos e ouvirmos, atraídos pelo centro enigmático que transforma em música o nosso caso de seres recentemente chegados da história? Quando nos olhamos vamos até ao fundo de um rio e depois subimos a uma fonte, desenhamos no espaço uma figura onde constará uma cidade primitiva e um templo e depois, quando nos difundimos no *espaço vazio*, jogamos com as figuras do mundo. O cérebro está preparado para a percepção porque é estimulado por representações que emanam da presentificação de imagens; as representações são actos no acaso, determinado recorte do conjunto, que se apresenta num quadro de referência que é o ponto de partida para uma sequência alimentada no imaginário. A memória é o espaço conjunto dessa potência que inicia a projecção. O sujeito entrega-se então à velocidade da associação e a uma espécie de movimento em que tempo e sentidos se reúnem, passado e presente se confundem. De certo modo a aceleração perceptiva, com as suas imagens em fuga, funciona como um comprovativo da composição, mas depois resta uma vaga saudade e um jeito melancólico de interiorizar a sensação. Esta incerteza aproxima o homem do seu fóssil? Ou ainda gostaríamos, como S. Tomé, de acreditar que toda a ciência busca conhecer a forma do imaterial. Ver para crer.

“Ficou a essência do ser totalmente fora do alcance do homem, ou há processos e formas em que se corporiza nos quais o sentido primordial de essência permanece vital e, por conseguinte, recepturável? Resta alguma coisa sobre a qual o homem do século XX possa construir se quiser procurar um regresso à “casa do ser”? Desta (...) questão nascerão os textos de Heidegger sobre os pré-socráticos (com os quais todo o regresso tem de começar), sobre a poesia, sobre as artes e sobre a arquitectura. É esta questão que origina a noção de “pensamento poetizante” (das dichtende denken) e a quádrupla construção – “deuses”, “céu”, “terra” e “mortais” – dos últimos textos. Como é que o ser foi esquecido; o que sucedeu a este esquecimento; onde e por que meios pode o homem recuperar a memória? “ (Steiner, 1990: p. 42).

## O actor

A expressão teatral constrói-se por incisões no espaço configurado numa relação peremptória com o fluir do tempo. Nesse sentido, o actor é matéria plástica e o *espaço vazio* aparece com a sua matéria gasosa que se aprofunda e se alarga. O actor é o corpo da excitação que oferece a visão dos movimentos e o trânsito das linhas no sentido de uma confirmação. Todo o jogo expressivo do actor e, em particular a fala, reconstrói-se no exercício. As palavras têm uma certeza e uma acutilância corpórea. São entes respirados, compostos por som e andamento. O actor é o autor do ritmo que se constitui numa determinada relação dos constituintes da linguagem: som, gesto, desenho. O máximo que o teatro pode pretender é à edificação. Fá-lo pelos espaços cénicos e pelas salas. Mas o actor não existe por essa edificação; existe apenas pela suspensão, como uma vida emprestada, porque ele é a própria acção e não se distingue dela. O actor só existe em acção e supõe o uso de atributos que se concretizam com uma determinada intensidade. O teatro do actor é pobre como convém a quem vive das movimentações. O actor cumpre um dever ontológico que corresponde à voz do público quando, por uma súbita deflagração de energia, se manifesta o entendimento. Existem curiosas semelhanças entre a natureza do teatro e a natureza ela-mesma. O actor convence-se como nenhum outro artista da evidência da sua natureza.

“Pela eliminação gradual de tudo o que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilhagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representar (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva” (Grotowski, 1992: pp. 16-17).

O actor de teatro é um artista cuja especialidade é desconformar-se e emprestar o estado de existente a uma coisa. As acções teatrais são observáveis e concretizam-se em movimentos e estes, no seu percurso, segmentam-se em articulações, mas também em efeito cinético e inscrição rítmica de formas e de cores. O actor expõe a potência de um saber e pode compor uma rocha, um precipício, uma flor. O actor diz com o seu corpo o sítio onde está. O seu modo de fazer as coisas é conforme ao lugar onde se encontra. O actor diz “aqui há um rio” e faz-se um rio. Mas o que existe de belo não é a rocha, o precipício ou a flor – no teatro é o actor que actifica os elementos cénicos. O que é belo, em última análise, é o actor e por isso se diz que a sua é uma arte do fazer no momento, a arte do corpo pensativo. Nesse sentido é uma arte viva e

não pode dissociar-se de uma energia que é o resultado de uma espécie de estado de sítio. O belo no teatro aparenta-se com a percepção, porque reside exclusivamente no homem presente e no dom de representar que consiste na demonstração de existência. O exame, o certificado, a prova, a memória, a esperança, o fazer, tudo se reúne na arte do teatro. O actor realiza-se quando há uma contingência de corpo no *espaço vazio* que ocorre materialmente e que depende também de haver o público. O actor nunca pode dizer tudo o que há para ser dito; o espectáculo é uma sombra atómica do mundo que se transporta esclarecida nas suas acções. O entendimento substancia-se na difusão de acções de emissão e de recepção. Não há exactamente uma relação de causa e efeito que faça depender o espectáculo do uso de técnicas que sustentam o uso da táctica. O actor está sujeito a uma poderosa constituição de poder de “descortinamento”. Na arte de representar, o ser do actor faz-se no corpo e a percepção é uma leveza acrescentada nas sensações, uma fluidez na passagem do signo obscuro. A percepção existe na forma do objecto e toca a sua essência, mas nós sabemos, como escreveu Schopenhauer, “que o ser dos objectos não é outra coisa senão a sua própria acção; que é nesta acção que consiste a sua realidade” (Schopenhauer, 2008: pp. 27-28). O corpo resume o momento, unifica a dispersão e ilumina o espaço. O actor recupera um tempo perdido da vigília colectiva, como um lugar que se vai deslocando ao longo da leitura, suspenso da história. Reconhecemos em dado momento um passo, um gesto que experimentamos, a voz que projectamos, já não imagens de nós, mas inscrições no real e coisas que vêm acrescentar-se, trabalho, calor, princípio de obra.

Quando hoje observamos de forma demorada e às vezes exaustiva a arte de uma grande actor, somos obrigados a estudá-la na dupla qualidade de objecto e de ser vivo. É certo que os meios que temos hoje em dia permitem-nos uma aproximação científica às qualidades da arte do actor, mas não facilitam a sua explicitação. O actor realiza um exercício de sobrevivência pelo qual se torna responsável. O actor decide animar a reunião, iluminando a noite dispersa. Todos os movimentos que se dissipam no espectáculo são partes de uma colagem que se realiza no acto fundado pelo actor. Só aí sobrevive e ressuscita. O actor observa, então, as formas, concentra as linhas e caminha sobre as fracturas que sequenciam a duração. As linhas do som organizam-se com o movimento e a forma das imagens. A alteração de sequencialidade transforma o natural em construção. O actor manifesta por modos simples o desejo de construir concretamente a parte imaginada. O duplo efeito produzido no palco consiste precisamente na comunicação

desse diálogo entre os objectos e os actos que introduzem na aparência a força da coisa viva. A arte do actor é uma inscrição da passagem no espaço e o actor preocupa-se, pois esse é o seu instrumento de trabalho. Embora o actor não seja, por natureza, um ser metafísico, ocupa-se no seu mester de ordenar as experiências performativas na lógica de uma progressão geométrica. O actor multiplica-se e para que isso aconteça tem que ensaiar porque a invenção decorre da acção e combina-se com ela de modo a experimentar leis do espaço geométrico e empreender os modos da percepção. A possibilidade platónica de avançar no conhecimento através do exercício da memória, embora fundada no pressuposto da reminiscência, não é totalmente isenta dos favores do actor. Não deixa de haver uma memória plasmada que tanto é cromossomática como se exerce no *inconsciente colectivo*<sup>20</sup>. Algumas formatações parecem desprender-se do ignoto conjunto universal, como anjos da matemática. Esses seres ascendentes trazem, naturalmente, notícia da criação – mas no teatro tudo se finge e o que parece verdade não é exactamente isso. O actor resulta de uma complexa família de gladiadores e feirantes, de pirotécnicos e jograis, de domadores, sinaleiros e empregados de café. O actor apenas entra num jogo de amplitudes e segue ou não a direcção de uma frase. No seu percurso, ela é sucessivamente lida com um propósito relacional. Quando a relação se concretiza, o público aplaude essa aventura da significação. A linguagem só é autêntica quando é energia e por ela o actor sublima e experimenta o complexo de sonoridades harmoniosas. A voz do actor atravessa o espaço do lugar de representação em direcção ao infinito de um deus que assiste à esperança. Para o actor não é estranho discutir esse deus na hipótese patética da sua presença ou nos rigores poéticos da sua ausência.

O teatro é uma arte de existência da comunidade humana. No início, arte e natureza não se contrariam, mas a similitude das manifestações resulta de um equívoco que o actor a cada passo representa. Este equívoco gera uma força, espécie de *continuum* do corpo que é configurado pelo público como um conjunto activo de reacções. O que é dado a ver não é um objecto; é antes uma vivência que atravessa a presença comum como um sopro ou um signo. O exercício do teatro está sujeito ao imponderável e o actor tem a técnica necessária para lidar

---

<sup>20</sup> O inconsciente colectivo constitui-se como um sistema que irradia e que atravessa os mundos. Essa teia de ligações manifesta-se na modernidade com a obscuridade multimoda de um rizoma, tal como Carl Gustav Jung (1875-1961) já observara. (V. p. 381 do presente estudo)

com essa lei. O actor tem a voz que é o efeito musical do primeiro de todos os instrumentos e o que mais se pode aproximar da fonética da voz divina ou, pelo menos, das suas ressonâncias.

O actor é um pequeno produtor que transporta a sua casa de teatro e por isso é nómada. O actor mora no lugar da representação. É um lugar fugitivo, um símile que se desenrola do fluido e desaparece. Os actores são como os guerreiros. Entregam-se à morte através de um jogo. Os actores reúnem as condições pelo apuro técnico da voz, da respiração e da projecção de imagens intensas, a sua dinâmica, e sobretudo a manifestação clara e inequívoca de vontade de dádiva, dispêndio de energia, repetição do princípio: o actor nasce também do seu conteúdo animal. Falamos do actor-corpo, do felino em tensão, do *medium* sujeito a todas as intersecções da memória. Esse é o actor puro que atravessa a obscuridade e que fere o espaço, rasga a sua textura e a sua densidade, penetrando assim no que convencionamos chamar palco. É ele que convoca as forças primordiais e unificadoras e expõe pensamento de actor através de acções que confundem as linguagens e desencadeiam a emoção e o sentimento. Falamos do actor que Nietzsche invocou na *Origem da Tragédia*. Falamos de *Diónisos*, mas também de um *Arlequim*<sup>121</sup> que anda por aí, com a sua desenvoltura de homem histriónico a perscrutar a existência, a manifestar-se de lugar em lugar, com o seu multiplicado poder especular e os seus avisos ao comportamento. O actor sempre urgente, “em estado geral de graça” (Herberto Helder). O actor adiado da condição pós-moderna, actificado na antiguidade e permanência da condição trágica.

As acções do actor manifestam-se como correspondências ao nível da percepção e da quantidade de estados e objectos observáveis. A sua voz límpida e colocada é o corpo que opera sobre a reverberação do espaço acústico e as alterações do *tonus*. O actor promove a

---

<sup>121</sup> “ (...) como se sabe, a máscara do Arlecchino é resultado do incesto do Zanni da região de Bérgamo com personagens diabólicos farsescos da tradição popular francesa. Encontramos o Arlecchino, pela primeira vez, em Paris, no final do século XVI, em um teatro da responsabilidade dos cómicos da Commedia dell’Arte, da companhia italiana dos Raccolti. Como já disse, a primeira máscara do Arlecchino foi interpretada pelo actor Tristano Martinelli, nativo de Mântua. O termo Arlecchino nasce de um personagem medieval: Hellequin ou Helleken, que se torna, posteriormente, Harlek-Arlekin. Um mesmo demónio também citado por Dante: Ellechino. Na tradição popular francesa dos séculos XIII e XIV, esse personagem é descrito como um endemoninhado torpe, arrogante – como deve ser todo diabo que se preza – e, principalmente, zombeteiro, exímio elaborador de troças e trapças. O personagem cruza-se também com o homo selvaticus ou sebaticus, um género de mammuttones recoberto de pêlos ou folhas. Segundo a região ou a estação. É em geral tosco, ingénuo e desprovido de recursos, mas outras vezes é esperto como um macaco, ágil como um gato, violento como um urso enfurecido” (Dário Fo, 1997: p. 80).

sensibilidade aos sons e a acuidade visual e lembra que a respiração proporciona condições para fruir a queda dos elementos que atravessam a resistência dos ares e se escrevem com a água das imagens. Ao mesmo tempo promove a associação da memória à terra em viagem, aquilo a que nós chamamos *espaço vazio* e que é o lugar onde se alimenta o aspecto das coisas. O actor demonstra que a sua arte resulta de um fogo que sustenta a relação gravítica entre tudo o que acontece e que o auditório testemunha. Tudo no teatro tende para o movimento do actor. O cenário, os adereços, a luz, a música, integram a representação. Tudo contracenam com o actor; o crítico também, nas suas diatribes libertárias ou no suicídio dogmático perante a teoria do género ou a ética do gosto. Perguntamo-nos até que ponto o actor é aquele que possui uma técnica ou é apenas o corpo de uma vontade que se encontra num ponto certo, lugar de atracção que tudo transforma. Não é a técnica que produz o acontecimento, é a curvatura no espaço-tempo, a suspensão de todo o alheamento: “A percepção não é uma representação, mas sim um esquema motor e este esforça-se por constituir a imagem que vem aderir à percepção. Mas também aí, porque é que a percepção, que é por natureza actividade e não especulação, tudo faz para se transformar em representação? E, sobretudo, se a percepção não é representada, se a representação não é mais do que o decalque exacto, a sombra da percepção, de onde é que pode brotar a representação? ‘É a recordação’, diz Bergson ‘que nos faz ver e ouvir. A percepção seria incapaz de evocar a recordação que se lhe assemelha’” (Sartre, 2002: p. 52).

O actor em palco é construtor de mundo e vem provar que é possível mostrar o início do movimento, o sopro e a respiração, ou a palavra. As artes nascem de um ímpeto de respiração a que gostamos de chamar *sagrada* por uma questão de consideração pelo nosso esforço e concentração. A esperança de uma revelação é como a melancolia que cai sobre a resistência atmosférica até se constituir como drama. Nos acasos de um *Teatro Bruto* ou em viagem pelos assombros de *Rei Ubu* e do Teatro da Crueldade<sup>122</sup>, o actor de teatro desiste do actor social, para

---

<sup>122</sup> O conceito de *Teatro Bruto* é também uma invenção de Peter Brook, como se poderá ler em *O Espaço Vazio*: “O Teatro Bruto está próximo das pessoas: pode ser um teatro de marionetas, poder ser – como nas aldeias gregas, ainda hoje – um espectáculo de sombras; distingue-se normalmente pela ausência daquilo a que costumamos chamar estilo. O estilo exige tempo: criar uma coisa a partir do estado bruto é como uma revolução, pois tudo o que está à mão pode ser utilizado como arma. O Teatro Bruto não pára para escolher: se o público está irrequieto, é obviamente preferível gritar com os mais desordeiros – ou improvisar uma piada – do que tentar manter a unidade estilística da cena. No ambiente luxuoso do teatro das classes altas, tudo pode ser homogéneo; num teatro bruto, bate-se num balde para anunciar uma batalha, usa-se farinha para mostrar as caras lívidas de medo. O arsenal é inesgotável: o aparte, o cartaz, a alusão aos acontecimentos do momento, a piada local, o aproveitamento de

sobreviver durante algum tempo num mundo adverso. Todo o trabalho de composição e de construção da obra teatral consiste em fazer o mundo assim, de uma determinada maneira. Shakespeare terá sido aquele que melhor reuniu a extraordinária experiência do homem no teatro. Nesse sentido, nenhuma casa é mais completa e acabada do que o *Globe* de Shakespeare, do que o teatro das suas peças, de onde se soltam imagens e situações pensativas. São partes movediças e relações de palavras como que encantadas por um estranho fenómeno de aparição. “Aqui é o mundo”, bem se vê, e o trabalho do actor consiste em mostrar uma coisa inexistente, que não flui do acaso do movimento geral. Neste lugar ele veste-se com a idolatria dos adereços e do guarda-roupa, para que sobrevenha uma vingança dos céus, a queda em género maior de um anjo – um desenlace feliz para quem suportou a história. O actor vive desta forma afirmativa, como um grande silêncio iluminado e o público é cúmplice deste especial isolamento. O teatro é, assim, a mais complexa e a mais perigosa das artes quando finge ser mundo, inserindo na história contemporânea e no *espaço vazio* o fingimento em que diz acreditar. Essa arte comunica-se ao público, obrigando-o às vezes em uníssono a consagrar a totalidade do ser e da vontade, num determinado momento, à passagem do tempo mítico. Por momentos a história que está a ser vivida é simultaneamente espaço e tempo e assim viajamos como se faz em qualquer ponto do universo. O tempo também se modifica durante o acto. A linguagem está no tempo e a arte do actor consiste em recortar círculos em volta e desenhar linhas em todas as direcções, linhas que são a aparência dos entes com as suas formas. A distinção entre ente e forma não procede de uma razão hierárquica, mas de um solipsismo, um acto de isolamento e solidão apenas da linguagem, como só ela inventa. Por isso procuramos descobrir o sentido da aporia, embora por uma prudência em tudo conforme à evidência da linguagem e do seu poder, nós saibamos que o actor não pode sobreviver muito longe da

---

incidentes ocasionais, as canções, as danças, o ritmo, o barulho, o jogo de contrastes, o atalho do exagero, os narizes postiços, as personagens-tipo, as barrigas grandes” (Brook, 2008: p. 93).

Para se compreender “O Teatro da Crueldade”, deverá ler-se, de Artaud, *O Teatro e o seu Duplo* (2006). Embora a questão da crueldade atravessasse todo o conjunto de pequenos ensaios, há três capítulos particularmente dirigidos à reflexão sobre a “crueldade” em teatro: “O Teatro e a Crueldade”, “O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto)” e “Cartas acerca da Crueldade”:

“(…) A questão do teatro deve despertar a atenção geral, sendo implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque exige expressão no espaço (de facto, a única expressão real), permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam organicamente e na íntegra, como exorcismos renovados.

De tudo isto se conclui que não será antes de concedermos ao teatro a sua linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Artaud, 2006, *Primeiro Manifesto*, p. 99).

extroversão. Por isso se diz que o actor é um ser de paixão e as linguagens tendem à passagem e à reunião entre os seres, que são os únicos objectos que têm a possibilidade de ser. Os que caem no *vazio* deixado pelos círculos são os actores. É necessário uma absoluta concentração para se dar início ao espectáculo. Os actores viram-se para dentro, para o infinito de círculos informais e tomam-se de um *daímon*, de um respirar profundamente imerso e acessível ao sentido. Os actores aparecem depois com uma respiração que ruma e se mastiga e sofrem o impacto das setas venenosas que alguém detém. O actor é o homem erótico porque se expõe ao trânsito das paixões. O actor sabe que não pode fazer teatro para si mesmo, mesmo quando não há ninguém e a esquizofrenia de uma duplicação em convívio de si persiste no radical da solidão. Esta contraria a esperança porque não tem redenção. Da catarse à redenção vai toda a extensão do homem.

O actor surgiu, está em silêncio, mas é de uma natureza diferente o seu silêncio; o actor ouve-se, lembra-se do mundo pela última vez e passa logo a existir no primeiro som, na ligeira articulação de um movimento. No palco, as palavras são formas de acção que se plasmam ao corpo do actor; o incêndio da visão (spectator) nasce da composição e do processamento de variações de lugar que actuam sobre a memória e conduzem o público à organização da leitura. Nestas condições, o público manifesta sintomas de corpo lúcido, intensamente presente na consciência de uma insuportável coerência que se organiza de forma empírica, mas não se destina a constituir-se eternidade ou inovação. O público é um dos factores efémeros do espectáculo. No espectáculo, o actor está só no mundo e recua até identificar um mistério mais antigo do que ele. A sua memória essencial há-de chegar à fonte, mas primeiro experimenta. Uma, duas, mais vezes, até se ouvir uma primeira água; depois faz-se memória no exterior: uma escrita <sup>123</sup>. No essencial os sofistas não eram actores e não gostavam de teatro. Esta ideia, de que parece haver testemunho, continua a ser verdadeira. Nem o sofista nem o cabotino. O actor prossegue um caminho (método) e acelera em direcção ao lugar do seu deus de teatro, o olho do mundo cognoscível no *espaço vazio*. Depois vem sobre o palco e no espaço em movimento expõe a sua inteligência performativa. Ele é o que se mostra vário e tem modos, formas, adequa-se, evidencia-se pelo verbo ou pelo estilo. No fim do exercício observa a individualidade através de um caleidoscópio, pronto a emergir na diversidade do mundo e dos lugares onde toca o

---

<sup>123</sup> “Exercer a memória, em vez de confiar traços ao exterior, não é essa a recomendação imperiosa e clássica dos sofistas?” (Derrida, 1972: p. 134).



sentido. O sujeito actor contraria a potência predadora e actifica a dimensão criativa. A sua comissão de serviço, digamos assim, desenvolve de forma exponencial um conjunto de acções e comportamentos que visam elevar uma arquitectura efémera até ao limite do resíduo que se dissolve na melancolia de um *tempo perdido*. A memória de trabalho e de afectos sobrevive como um eco longínquo do público. O actor é o agente que promove o *spectaculum*. A palavra latina guarda um sabor suficientemente onomatopaico para sustentar e legitimar algum exercício sobre as reacções que desperta. Pensa-se em coisa que estala, um ser em nós que se fecha e que agora se abre no volume de um espaço subitamente transformado. Essa evidência não dá lugar senão a uma discussão sobre a génese do acontecimento. O estudo faz-se da experiência, é motivado por ela, diz-se de uma forma incompleta. Vêm a propósito as seguintes palavras de Deleuze no Prólogo de *Diferença e Repetição*:

“É este o segredo do empirismo. De modo algum é o empirismo uma reacção contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência vivida. Ao contrário, ele empreende a mais louca criação de conceitos, uma criação jamais vista e maior do que todas aquelas de que se ouviu falar. O empirismo é o misticismo do conceito e seu matematismo. Mas, precisamente, ele trata o conceito como o objecto de um encontro, como um aqui-agora, ou melhor, como um *Erewhon* de onde saem, inesgotáveis, os “aqui” e os “agora” sempre novos, diversamente distribuídos. Só o empirista pode dizer: os conceitos são as próprias coisas, mas as coisas em estado livre e selvagem, para além dos “predicados antropológicos”. Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e diferencia” (Deleuze, 1988: pp. 17-18).

Consideramos que o acontecimento é composto por uma rede complexa de fenómenos que nos levam a discutir as questões da arquitectura, mas também algumas constantes e variações físicas, bem como os domínios do comportamento, da percepção e da técnica de actor. Consideraríamos por último a expressão, que será sempre um processo retórico, um modo de dizer o que aconteceu. A expressão privilegia o texto escrito, o que se inscreve, mas a técnica aprende-se no acto de representar as situações. O teatro mostra um modo de o mundo se reunir, para celebrar e exaltar o *impoder*. Aconteça o que acontecer, na sala de teatro tudo é verdade e mais verdade ainda porque alteramos o ponto de vista e aceitamos que é possível ser o que se está a fingir. Entendamos o verbo no sentido etimológico, “dar forma a qualquer substância plástica, afeiçoar”. O actor é aquele que reconhece no estado provisório o resultado de uma performance e um desígnio de valorização ética. O actor constrói e desmente o espaço... limpa, arruma, organiza, prepara-se como um atleta... Antes da competição dá conhecimento à

cidade, preocupa-se com os vizinhos. A investigação realizada pelo actor reúne os dados de uma energia que se manifesta de forma complexa e cuja origem se ramifica, como uma nascente com várias fontes. A transubstanciação do actor em agente vital – símile de um acto de criação – vem tocar o homem num ponto sensível. Entrega-lhe o interesse pela sala e responsabiliza-o pela acção. O lugar da acção é um local convencionado, mas não é exactamente uma aparência. O encontro no teatro ou aquilo que noutros tempos fora uma festa e hoje podemos chamar de comunicação artística, desencadeia *o incêndio dos aspectos*<sup>124</sup> e aí, para onde olhamos, reencontramos a situação de corpo, mudada em assombro, como um êxtase na revolução amorosa. O actor é responsável, tal um ser migrante que se desloca e se distribui, dando exemplos e jogando no desenho da beleza a solidez de algumas formas. O belo aparece como se fosse uma lei em descanso, em parte um silêncio que não pode ser dito; mas também não pode ser maldito ou demonstrado porque é incompatível com o *logos* (?) O belo é invisível pela linguagem ou é a linguagem? O belo só às vezes se reúne com o gosto e então brilha onde acontece, apenas aí e isso é tempo e espaço? O actor viaja numa paisagem de recortes, agarrando-se a coisas perdidas. Neste momento algo acompanha a discussão, talvez um rumor, talvez um *ruminar* (Nietzsche). Nenhuma voz pode falar em nome do actor porque o actor é a voz com que fala no presente e esse é o seu corpo, o qual interrompe a palavra para se dizer de muitas e desvairadas maneiras. “O que é um corpo? É uma respiração que fala. A respiração, o sopro, pneûma, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade. Enquanto o sopro se encara somente pelo seu lado puramente «indicativo», ele é apenas a manifestação, rebatida no plano do tempo, de ritmos corporais; mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o exterior e o interior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão” (José Gil, 1997: p. 88).

A palavra no teatro é autenticada por um corpo que figura a sua existência. Por si só, a palavra do actor não é um acto só, mas um estar sem lugar definitivo, exprimindo-se completamente. A palavra respira uma espécie de altivez da música, com o seu *devoir-corpo* inserido na respiração. Entretanto os actores trabalham sobre as faculdades auditivas e deixam-se influenciar pela esperança de aprender a preparar a audição. O actor prepara sempre o seu corpo para operar sobre os sentidos. O actor recebe o fascínio do entendimento através de um coração mental, um

---

<sup>124</sup> *O Incêndio dos Aspectos* é o título de uma recolha de poemas de António Ramos Rosa publicada pela Editora A Regra do Jogo, em 1980. Leia-se no poema 47: “Trata-se da escrita e do objecto, a coisa/ táctil ansiosa busca no amor da mesa/ dom de incandescência a que se chama lâmpada/ e contra a exuberância da tirania idêntica (...)”

registo exacto da atribuição matérica. A percepção no teatro coincide com o momento da transformação do paradoxo. O actor movimenta-se no quiasmo e no momento exacto entra no reino da metonímia e da sinédoque. Da sintaxe à morfossintaxe e daí até à pura luz da inteligência. O encontro entre os actores e o público gera uma luz de entendimento. É talvez essa a grande invenção de Bob Wilson para o teatro contemporâneo. O desenho da luz expõe um fingimento incorporado na matéria plástica – uma potência de revelação<sup>125</sup>. Trata-se também de um novo elemento que se associa à cenografia, mas que a ultrapassa porque vem envolver-se na área do corpo do actor. De certo modo a luz simboliza a intermitência, o claro-escuro da vida e da sua anulação:

“A aparelhagem de luz actualmente utilizada nos teatros já não é suficiente. Entrando em jogo a acção especial da luz sobre o espírito, há que procurar efeitos de vibrações luminosas, novas maneiras de espalhar a iluminação em ondas, ou em toalhas de luz, ou como uma fuzilaria de flechas de fogo. A gama de cores dos aparelhos usados hoje em dia precisa de ser inteiramente revista.

Para produzir qualidades especiais de tons, deve-se, de novo introduzir na luz um elemento de tenuidade, de densidade, de opacidade, com o objectivo de produzir o calor, o frio, a cólera, o medo, etc... “ (Artaud, 2006: p. 106).

O actor exerce uma actividade que lhe transmite, pelo espectáculo, a esperança de um estilo de vida artístico. Os passos da vida do actor e o seu grau de movimentação e de excitabilidade, propiciam uma liberdade que se isenta da obediência. Gera-se então uma espécie de irrealidade, um sonho que permite voltar a acreditar que a morte no teatro, tanto a de Kantor, quanto a de Grotowski, confirma a estética da marioneta iniciada por Von Kleist e idealizada por Gordon Craig. Kantor estuda o ponto de colagem e de intersecção do estar na objectualidade, até ao despertar, como diria Barthes, “da inacessível realidade”. O “Teatro da Morte” conduz à irrisão, à suspensão do tempo vital pela concentração no objecto, um grande desperdício, coisas vulgares, signos fantasmagóricos. A investigação da luz em teatro permite ver melhor o *espaço vazio*. De algum modo, as grandes descobertas no teatro não se contradizem. Confirmam-no os inventores da modernidade: Jarry, Gordon Craig, Adolphe Appia, Piscator, Meyerhold, Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski, Kantor, Peter Brook, Heiner Müller, Beckett.

---

<sup>125</sup> “ (...) a fonte de luz não é já um facto de observação, mas uma criação sistemática. A luz deixou de ser reveladora de objectos, é idêntica às próprias coisas. O menor traço, o menor retoque de pintura são logo estímulo luminoso, *pattern* expressivo. A luz é modo de existência do espectador, o qual, despegado do modelo físico, vai agora descobrir por intermédio da luz da obra que os seus olhos são finalmente a fonte da luminosidade, assim como a obra é a fonte donde a significação extrai a sua energia” (Dufrenne, 1982: p. 224).

O actor realiza-se com o seu público. Súbito e efêmero, transforma-se na humana compleição de um ser imitado na história. Este procedimento explica a necessidade de uma espécie de vazio de actor, que vem iluminar-se por acção de forças. É essa a energia que transporta a memória de sua heróica resistência à fatalidade. O actor corre sempre o risco de perder as configurações absolutas e ele sabe melhor do que ninguém que não existe nenhum absoluto fora da possibilidade da sua enunciação. O actor exerce-se sobre o horizonte de uma realidade que se abre sobre hipóteses e se nega ou se altera ritualmente. O público constitui-se como *dispositio* heterogênea, animada por uma associação complexa de propósitos, de convenções, de heranças, de motivações e de densidade psicomotora. O *ser-público* concretiza-se no assomo de uma sintaxe comportamental que reconfigura a incoerência natural dos sujeitos e a substitui por um fenómeno equivalente a uma nova ordem de texto em exercício nos seus elementos combinatórios. Neste momento, chamemos-lhe princípio, faz-se silêncio e o público prepara-se para assistir. Partimos de uma situação tanto quanto possível neutra e não imaginamos nenhuma particularidade expressiva, nenhum excesso de silêncio, concentração, gritaria ou lançamento de objectos, bem passível de ocorrer, aliás, em muitos e bons teatros, em grandes e luminosas cidades ou épocas, como se viu nas comédias latinas e antes disso<sup>126</sup>. Mas o público de que falamos é o ideal, prepara-se para assistir pura e simplesmente a um *acto em si*, na posse das suas faculdades e no pleno uso dos seus direitos cívicos.

O público tem capacidade de decisão e começa por sair de casa, ir por ali, encontrar alguém, sentar-se, calar-se, preparar-se, respirar, etc... vai começar. No palco o sentido organiza-se em pontos e os seus conjuntos propagam linhas que se articulam em volumes e planos formando partes das imagens a que chamamos sequências. A articulação das sequências constitui a gramática ou pelo menos a sintaxe, cujas regras se vão conhecer e revelar através de um exercício de tradução que admite de forma rigorosa a configuração numérica das possibilidades

---

<sup>126</sup> “(...) uma pergunta invariavelmente ocorre: ao interpretarem os diferentes papéis, os atores gregos tinham a preocupação de imitar, a cada vez, as várias vozes, tanto femininas quanto masculinas? Sim, é claro. Apesar de que na origem (séculos VI e V a.C.), a identificação com o personagem deveria ser somente sugerida. De fato, o costume obrigava a um constante distanciamento épico em relação aos personagens. Mesmo caracterizado, o ator nunca devia esquecer o seu papel de narrador; aliás, considerava-se inadequada, quase vulgar, a identificação com o personagem interpretado. A esse propósito, conta-se que Sólon, ao ouvir no teatro de Atenas um ator, talvez Tespi - um ator capaz de imitar com extraordinária habilidade as vozes femininas e masculinas, de adulto e criança - levantou-se indignado e gritou: “Basta! Ele não é um ator (*hythopios*), mas um *hypokrités* embrulhão!”. Estranhamente, os dois termos reemergiram no teatro *dell'Arte* para indicar um papel e uma máscara, respectivamente. Devemos lembrar que *hythopios* significa ‘aquele que possui capacidade de mudar a moral dos humanos’” (Dário Fo, 2004: p. 267).

da representação. Mas os investigadores e estudiosos dos fenómenos do *espaço vazio* também sabem que correm o risco de engendrar o seu próprio conhecimento do mundo através de um método silencioso e incomunicável. Não estamos certos de que alguma escola perdida no algures do tempo histórico tenha chegado um dia a tocar ou a experimentar os efeitos da revelação. Em última análise, o excesso de investigação conduziria a um excesso de depuração e este ao esqueleto sógnico perdido de sua carne humana.

“Havia no deserto um anacoreta que pastava com os búfalos. Um dia dirigiu-se a Deus e perguntou-lhe: «Senhor, ensina-me aquilo que me falta». Então uma voz respondeu-lhe: «Entra em certo cenóbio e faz aquilo que te disserem» Ele dirigiu-se então a esse cenóbio e aí permaneceu. Não conhecia nada dos trabalhos dos monges, até que os pobres monges começaram a ensinar-lhe os diversos trabalhos, dizendo-lhe: «Faz isto, idiota! Faz aquilo, velho tonto». Afrito, o anacoreta disse a Deus: «Senhor, o trabalho dos homens não o entendo, mandai-me novamente para junto dos búfalos». Deus consentiu e ele regressou ao campo para pastar no meio dos búfalos. Mas nesse lugar os homens tinham colocado umas redes. Alguns búfalos caíram nelas e, em certa altura, caiu também o ancião. E ele teve então o seguinte pensamento: «Tu que tens mãos, solta-te das redes». Mas depois respondeu-lhe outro pensamento: «Se és um homem, decide-te e vai viver com os homens. Mas se és búfalo, então deixa de ter mãos». E ficou envolto nas redes até ao outro dia. Quando os homens vieram apanhar os búfalos, ao verem o velho ficaram tolhidos pelo terror. Ele não disse palavra. Soltaram-no e deixaram-no partir. E ele fugiu, correndo, atrás dos búfalos”<sup>127</sup>.

Mas um dia o actor proclama: Os meus actos são a minha imaginação e vós sois o universo, o fundo rio da minha extensão. Sou aquilo que é visto porque essa é a natureza do verbo. O actor não termina nunca de ensaiar a mesma e as outras palavras, a esgrima, o salto, o movimento síncrono em direcção ao seu lugar na geometria. Depois o actor combina-se de outro modo no espaço-tempo, acertando o seu ritmo ao calhar das passagens. Agora é talvez o mestre que procura os gritos e as linhas, aquele que procura também o ritmo no seu próprio coração, no sangue que lhe passa no corpo, no músculo. Depois é outra vez o actor que está sentado na terra, estou sentado, diz ele, no *espaço vazio* dessa linha vertical que atravessa o meu corpo. Aqui é o palco e o silêncio eleva-se. O exercício do pensamento através do movimento promete a geometria fluida e expõe a intensa realidade do mundo efémero. O teatro só acontece uma vez, nessa vez em que o actor permanece com o público e uma linha vertical lhe atravessa o corpo – repete o mestre, enquanto lê uma passagem de Grotowski:

---

<sup>127</sup> *In Ditos e Feitos dos Padres do Deserto*, Tradução de Armando Silva Carvalho, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p.237.

“Estamos interessados no espectador que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se. Estamos interessados no espectador que não pára num estágio elementar de integração psíquica, satisfeito com sua mesquinha estabilidade espiritual, geométrica, sabendo exactamente o que é bom e o que é ruim sem jamais pôr-se em dúvida. Não foi para ele que El Greco, Norwid, Thomas Mann e Dostoievski falaram, mas para aquele que empreende um processo interminável de autodesenvolvimento, e cuja inquietação não é geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e da sua missão na vida” (Grotowski, 1992: p. 35).

O actor sabe que a (dispositio)<sup>128</sup> é uma tentativa de criar rigor e certeza, por meio de uma matéria instável. Por isso o teatro inventa a cenografia, que é um conjunto de módulos que definem circunstâncias de lugar e orientam o trânsito que circula em cena. A configuração do cenário ou o seu grau de estetização não influem sobre o espectáculo, a não ser na medida em que se fazem desnecessários. Todos imaginam ou acreditam que vemos ou fingimos que não sabemos que aquilo é verdade e entramos no jogo. A força de convencimento do teatro outorga uma certa quantidade de performatividade teatral à prestação do público. Dário Fo conta uma história engraçada a propósito de uma vespa que de súbito entrou em cena. Pretendemos com a transcrição desta história recomendar a leitura de *O Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière (2010), com o objectivo de apor ao sentido projectivo do conceito a natureza do acontecimento teatral. Há, com efeito, no jogo do actor, uma consciência que opera em dois sentidos completamente opostos. Por um lado a “repetitio”, a condição da diligência, do método e da convenção; por outro, a vida no que ela tem de imediatamente realizável. As acções do actor são a representação e este é um discurso por uma semiótica apaixonada.

“Certa feita, em Veneza, Cherea estava representando uma comédia de Plauto. Apesar de alguns momentos vivazes, era uma montagem medíocre que, de modo geral, não descolava. Ou seja, o público ria pouco. Mas, uma noite, exactamente no momento em que Cherea entrou em cena para recitar o prólogo, uma vespa atrevida atacou-o e permaneceu voando em torno dele, zumbindo. Nervoso, Cherea afastou-se dela, procurando não demonstrar o seu embaraço. Recomeçou a recitar o prólogo, mas a vespa, realmente maçante, pousou dentro de uma de suas orelhas. Depois de expulsa, sobrevoou uma bochecha, até que finalmente enfiou-se dentro de uma manga. O ator agitou-se, estapeando-se aqui e acolá com uma violência crescente, embora sem conseguir livrar-se da vespa. O efeito foi hilariante. Sem se dar conta da desconfortável situação vivida pelo ator, o público rolou de tanto rir. Cherea, autêntico animal de palco, ao em vez de se perder, aproveitou-se da situação. Ressaltou os efeitos, fingiu

---

<sup>128</sup> Uma das partes da operação retórica. Depois da *inventio*, seguia-se a disposição numa certa ordem dos elementos que foram inventados para serem ditos.

que a vespa tinha entrado pelo colarinho e estava em suas costas. Agitou-se, coçou-se, sobressaltou-se. Indicou a presença da vespa sob a manga, meteu a mão dentro, não conseguindo mais retirá-la. Mesmo em meio a essa situação incrível, ele continuou a recitar o prólogo, impavidamente. O público não entendeu uma só palavra, já que estava completamente envolvido pelo seu riso. Mas Cherea prosseguiu. Puxou a mão com força para fora da manga, rasgando a camisa. Escarafunchou sob o paletó, ainda atrás da vespa – fictícia, naquele momento. Arrancou as roupas, vasculhou a calça. Mimou estar sendo picado nos glúteos e em outro ponto bastante sensível, o património da virilidade. Nessa altura dos acontecimentos, a vespa já havia partido, mas Cherea conseguiu iludir o público, fazendo-o acreditar que a vespa continuava presente, ainda mais atrevida. Aliás, quando os outros atores entraram em cena e o espetáculo realmente começou, eles, atores experientes e sagazes, mimaram estar sendo apoquentados pela vespa. Não satisfeito, Cherea mimou perseguir a vespa, dirigindo-se até a plateia e, sob o pretexto de eliminar o inseto imaginário, distribuiu com desenvoltura tapas a torto e a direito entre os espectadores. Logicamente, o espectáculo “foi para o espaço”, como se costuma dizer, mas o sucesso da noite foi absoluto” (Dário Fo, 2004: pp. 118-119).

A *consciência de si* não é fundamental para esclarecer o nascimento do actor. Por essa razão não procuramos recorrer à biografia para, desse modo, tentar esclarecer os problemas que vamos continuar a expor. No entanto, julgamos preferível acrescentar alguns factos recorrentes, na medida em que estes comprovam o que há de diferido na nossa experiência e que, nessa medida, constituem um alerta para o facto de a nossa humanidade, também ela se inscrever no plano da teatralidade geral que assiste as comunidades humanas.

“Os actores de Grotowski oferecem a sua representação como uma cerimónia a todos aqueles que quiserem assistir: o actor invoca e põe a nu aquilo que existe em todos os homens – e o que a vida quotidiana abrange. Este teatro é sagrado porque a sua função é sagrada; tem um lugar bem definido na comunidade e responde a uma necessidade à qual as igrejas já não conseguem dar resposta. O teatro de Grotowski é o que se encontra mais próximo dos ideais de Artaud. É um modo de vida completo para os elementos da companhia, pelo que contrasta com a maioria dos grupos experimentais e de vanguarda, cujo trabalho é esparso e habitualmente desvalorizado pela falta de meios. Muitos produtos experimentais e de vanguarda não atingem os seus objectivos porque as condições interiores estão fortemente contra eles. Têm elenco de fraca qualidade, o tempo para ensaiar é condicionado pela necessidade de ganhar a vida; os cenários, o guarda-roupa e as luzes são inadequados, entre outras coisas. Queixam-se da pobreza e usam-na como desculpa. Grotowski faz da pobreza um ideal; os seus actores desistiram de tudo menos do seu próprio corpo; têm o instrumento humano e tempo ilimitado – não admira que se considerem o teatro mais rico do mundo” (Brook, 2008: p.84).

## ***O Espaço Vazio***

O silêncio é semelhante ao *espaço vazio*<sup>129</sup>. Ambos respiram e se densificam no exercício da concentração. A probabilidade do acto teatral actualiza a dúvida que anima a relação quase insuspeita que sustentamos com o devir desde, pelo menos, o *Mahabharata*. Talvez fosse esse o texto que Peter Brook compreendeu na invenção do *espaço vazio*. Talvez esse lugar imergente tenha começado a Oriente, onde nós dizemos que começa o dia. O *espaço vazio* é ainda o incriado, uma espécie de mundo *por vir*, a plena estação do repouso quando o mais pequeno sinal, luz ou som, o primeiro passo do actor que se aproxima incendeiam o lugar. Não é preciso muito mais. O mesmo fenómeno acontece na tela ou na página em branco; mas no palco está sempre a acontecer de modo diferente, como um sinal de rádio inteligente. O teatro é uma arte do devir que se constitui prova de si mesmo e não é falsificável ou reproduzível. O teatro pode nascer da aparência do nada, com a simpática semelhança de um processo genesiaco, porque existe para impedir o imperfeito nada do não espectáculo. Mas também se constitui nascimento no sentido de simulação do gesto criador. A criação é um acto teatral porque tudo o que vivemos remete para um espaço de representação; não há existência pela linguagem que não suponha o teatro. O *espaço vazio* instala-se como potência, um mundo virtual onde se fará ou não o acontecimento teatral. Para se dar lugar ao mundo é necessário inventar esses lugares e para que isso aconteça é necessário, de novo, um *espaço vazio*.

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral. No entanto, não é bem a isto que nos referimos quando falamos de teatro. Cortinas vermelhas, projectores, verso branco, riso, escuridão: todas estas ideias estão misturadas na imagem difusa transmitida por uma só palavra com múltiplos sentidos. Dizemos que o cinema matou o teatro; e com esta expressão referimo-nos ao teatro como ele era no tempo em que o cinema apareceu, um teatro com bilheteiras, *foyer*, assentos rebatíveis, luzes de ribalta, mudanças de cenário, interlúdios, música – como se, por definição, o teatro fosse isto e pouco mais” (Brook, 2008: p. 7).

No *espaço vazio* nasce a mobilidade de todas as coisas que alimentam o actor. O teatro é essa especial mobilidade de uma reunião que dá origem à concentração e ao acontecimento. O fenómeno nasce do espaço assim delimitado, como uma projecção especular do sentido de

---

<sup>129</sup> A frase que já se viu repetida ao longo do texto repete o título do livro de Peter Brook, *The Empty Space*, publicado em Londres em 1968.



tudo. O teatro no *espaço vazio* é esse ruminar projectivo, a reunião da assembleia que transforma os dons da visão e da assistência. O espectáculo resulta de operações de construção e de entendimento, sobre as quais se realizam actos decisivos. O *espaço vazio* é a esperança do teatro, a efémera tradução de tudo por intermédio dos signos que se transportam no corpo pensativo do actor. Perante a impossibilidade (retórica?) de interpretar a tragédia, Shakespeare constitui-se moderno no teatro de Peter Brook: “Há um facto simples que emerge prontamente: Shakespeare usava a mesma unidade que nós usamos hoje – algumas horas do tempo do público. E era neste espaço de tempo que, segundo a segundo, ele fazia caber uma grande quantidade de material vigoroso e extremamente rico. Este material existe simultaneamente numa variedade infinita de planos, mergulhando até ao fundo e ascendendo ao ponto mais alto: os mecanismos técnicos, o uso do verso e da prosa, as diversas mudanças de cena, entusiasmantes, divertidas, perturbadoras – foi isto que o autor se viu obrigado a desenvolver para responder às necessidades da sua época; tendo um objectivo preciso, humano e social, que motivava a pesquisa dos respectivos temas e meios, e que lhe dava uma razão para fazer teatro” (Brook, 2008: p. 49). Mas o sentido da palavra é enganador. Há, com efeito, alguma semelhança entre a concentração de pessoas num certo lugar e a concentração do actor e do público. O *espaço vazio* nasce desse encontro fortuito ou desejado, desse modo de acontecimento improvável. No *espaço vazio* revela-se um estado quase primitivo de atenção, uma leveza do ser gestual, um jogo subtil e fundamental animal no desenho das aproximações, dos contrastes e da velocidade. O *espaço vazio* acende-se para a comunicação. No teatro é assim e o actor segue o princípio da experiência e afirma a desconformidade energética por um estado de paixão que se gera na representação. O actor sabe que o exercício da expressão é antes de mais um direito que lhe é consagrado para animar a natureza de um espaço. No “Teatro do Aborrecimento Mortal”<sup>130</sup> o palco esmorece e as suas partes entram em ruína. Essa matéria transforma-se em decrepitude e contamina os actores. Nos anos oitenta, *O Espaço Vazio* de Peter Brook trazia-nos à leitura uma nova teoria do teatro. Essa teoria não era compreensível se não nos colocássemos, antes de mais, perante uma questão de ordem ética e política.

---

<sup>130</sup> “O problema do Teatro do Aborrecimento Mortal é parecido com o problema do tipo chato que nos aborrece. Esse chato tem cabeça, coração, braços, pernas; normalmente tem família e amigos; até tem os seus admiradores. No entanto, damos por nós a suspirar quando o encontramos – e com esse suspiro lamentamos que ele se encontre na base, e não no topo, das suas possibilidades. Quando usamos o termo «mortal», não queremos dizer «morto»; queremos dizer que é algo depressivamente activo – e, por esta mesma razão, capaz de mudar. O primeiro passo no sentido dessa mudança é encarar este facto simples e pouco atractivo: a maior parte daquilo a que chamamos teatro, em todos os sítios do mundo, resume-se a uma caricatura grosseira de uma palavra que, em tempos, fazia todo o sentido” (Brook, 2008: p. 55).

Quando Peter Brook explica o que entende por “Teatro do Aborrecimento Mortal”, coloca a questão dos estudos teatrais num âmbito completamente novo. Dir-se-ia que o “Aborrecimento Mortal” está presente em grande parte das manifestações artísticas ou que se pretendem artísticas e também é verdade que muitas das manifestações *não aborrecidas*, por assim dizer, não se podem considerar obra artística:

“Devemos aceitar que é extraordinariamente difícil fazer teatro: é talvez o mais difícil de todos – ou sê-lo-ia, se fosse devidamente fabricado; é impiedoso, sem margem para erros ou para desperdícios. Um romance sobrevive ao leitor que salta páginas, ou até capítulos inteiros; o público, sujeito a passar rapidamente do prazer ao aborrecimento, pode ficar irremediavelmente perdido. Duas horas são pouco tempo e uma eternidade: ocupar duas horas de tempo do público é uma grande arte. No entanto, esta arte, com as suas exigências assustadoras, é maioritariamente servida por trabalho casual. No vazio do aborrecimento mortal, não é fácil encontrar um sítio onde se possa aprender adequadamente as artes do teatro – o que nos leva a ir para o teatro oferecer amor em vez de ciência” (Brook, 2008, p. 41).

O *espaço vazio* é o campo magnético que atrai a actividade do actor e este só depende de si próprio, enquanto signo de um nova aporia: o actor fica só no mundo, o só da representação, a dissolução na obra e no seu movimento, mas a sua existência faz-se na companhia dos outros. O pensamento do actor é constituído por formas em risco de extinção; por isso o actor corre perigo de vida e é isso que empresta à sua actividade o modo do herói que busca a vitória sobre os destroços de uma construção ou de uma potência – essa é a lógica ou a sua vontade de espectáculo. O actor atira com as formas para a obscuridade e elas explodem. O fogo alimenta-as e a *função* cumpre-se e difunde-se nessas formas compostas por matéria em flagrante delito. O actor para existir tem que ser animado pela música e depois existe como a pintura, a caminho do silêncio e da histeria (Deleuze). É assim que no teatro os extremos se tocam e os fins se justificam. A princípio era a música e depois tudo fazemos para chegar ao silêncio. O *espaço vazio* é o lugar absolutamente provisório entre a música e o silêncio; é o ser vestido com o corpo. Por isso a viagem para o palco é uma aventura feliz – por isso o actor respira uma alegria sobreposta e desenha o seu império à medida que sonha a anulação da identidade. Depois dessa passagem chega-se ao lugar finalmente esclarecido. A partir de então, nada é tão verdade como a improbabilidade e o actor representa em cada gesto a máquina delirante de um facto que estoura nos ares. Nesse entendimento da arte, as metáforas pairam esquecidas e já não existe culpa na realidade. Não há culpa. A arte é apenas, e para ser precisa de existir. Num acto de confirmação os outros dizem o que a arte é, quando é ou se não é. Os especialistas e os

estudiosos não são mais do que ninguém. Pede-se-lhes que ajudem a lembrar como se passam estas coisas tão repetidamente que, logo em começando, em breve se apagam. O actor é o desenho *impermanente*. Sempre o actor se pergunta quem é e cala-se para poder ser de um outro modo. Por haver instantes, o actor brinca com a diferença, como se ela fosse uma coisa séria, e não apenas o natural que há em nós.

Um livro pode estar na origem do problema e nos anos oitenta *O Espaço Vazio*, de Peter Brook, deu-nos a *ideia* de um teatro onde se está até ao fim do espectáculo. Uma festa do teatro e a sua celebração, o aparecimento da criação como uma coisa bem feita, brilhante na sua matéria. Esta ideia projectou-se até hoje e confirmou-se por ocasião de *Fragments de Beckett*, de que falaremos um pouco mais adiante. Esse estranho lugar que de algum modo faz lembrar o deserto e os espaços insondáveis que transitam na abóbada celeste é também o vazio onde aprendemos a esquecer a palavra e o sentido. Eis o lugar da sombra e da alegria de representar, o qual nos foi oferecido para a reescrita de uma ordem do mundo que logo poderemos apagar. Esse é o lugar onde todos os planos se misturam e onde tudo parece, onde a fúria do vento se acalma e a voz se eleva para fazer entrar o canto. Este é o *espaço vazio*, onde por uma espécie de sortilégio – o modo de uma respiração – vemos nascer os sonhos e o fim dos sonhos. “Nós somos feitos da mesma matéria que os sonhos”, escreveu Shakespeare e nesse lugar mágico os tempos misturam-se e reúnem-se como descargas eléctricas aos vértices da geometria. Agora há um silêncio luminoso e o actor, como se andasse sobre um arame oscilante, inventa uma geometria sensual. O espaço é o projecto da sua atenção vertiginosa e os sentidos precipitam-se e ousam acompanhar a inclinação das linhas de regulação; o *espaço vazio* orienta-nos para um centro que não é cerebral nem geométrico, é ambas as coisas, numa dimensão que nos atravessa como esse centro, mas deslocado por uma sombra. De certo modo, o *espaço vazio* é esse reencontro, esse plasma, a ocasião em que a sombra se afasta e se reúne desritualizando a estrutura até ao corpo imaterial do conceito. Nesse sentido, o *espaço vazio* é a mais importante invenção que se operou no teatro depois de Brecht.

Na absoluta solidão do palco, no centro do vazio, lá onde não é possível observar senão alguma poeira suspensa e a anulação de alguns preconceitos<sup>131</sup>, vai nascer o movimento, o gesto, o grito,

---

<sup>131</sup> Com efeito, o *espaço vazio* não é totalmente vazio porque está sujeito a um conjunto de dados à priori ou de pré-formatações produzidas pela mente; mas no teatro o *espaço vazio* é o incriado, o que se dá a ver pela primeira vez.

uma palavra, porque o actor inscreve no espaço um desenho que nos faz acreditar que a realidade existe e que *os deuses* se libertam da prisão do arquivo e da sistematização das categorias. O *espaço vazio* não é um espelho que nasça da semelhança ou do vórtice da aproximação e a questão central da exegese talvez não esteja na óbvia admiração de que todo o homem faz prova quando lhe é dado ver-se por aproximação ou por semelhança, seduzido por um espelho. A imagem produz o fascínio e a morte, como no mito de Narciso, mas não liberta o homem para o mundo. No teatro, o testemunho nasce do *espaço vazio* como se fosse uma realidade não-verdadeira. O que se manifesta e o que se pretende estudar é o acto, a passagem pelo *vazio* do movimento que abre o *espaço* e o rasga através do gesto – o nascimento da energia, o lugar onde o encantamento da composição se dá. O que pode e deve discutir-se, dizíamos, é a natureza deste fenómeno, o porquê da sua força e o como dessa energia que produz o prazer, o encantamento e, às vezes, o delírio. Regressamos, então, através de um exercício de anamnese, a tempos anteriores à autoridade da escrita e à legislação que deverá ordenar o modo de ser das cidades. Nesse lugar, muito antes de qualquer sistema retórico, (ou apesar dele?) interessar-nos-á a passagem do corpo onde há a luz<sup>132</sup>, a colocação do objecto no espaço, o grito e o movimento que se associam através da respiração. Interessar-nos-á saber onde estamos quando dizemos que estamos aqui e sobretudo o que fazemos quando aqui estamos. Qual a questão que deve então preocupar-nos quando realizamos exercícios e investimos a capacidade da nossa energia para construirmos os *Modos de Ver?* (Berger, 1996). O *Espaço Vazio* é também a ideia, o como se pensa ou, de forma dramática, o facto de as acções do actor serem essencialmente pensativas. Mais do que pensadas, activas. O actor anda à procura do *espaço vazio*.

A ciência, por seu lado, procura por uma segurança da criação e compara-se, por vezes, à medida de valor que pudesse com alguma certeza conter a natureza do criador. O mestre ainda agora se pergunta se o que somos não provém de uma disposição natural a ser apenas a obra de um acaso. Ao que sabemos, o *espaço vazio* é a expansão do cosmos e o discurso sobre a

---

<sup>132</sup>“Sempre me intrigou o momento de penetrar na luz, o momento preciso em que, sentados no meio do público vemos abrir a porta do palco e um intérprete entra na zona da luz; ou, observando este acontecimento na perspectiva do intérprete, o momento preciso em que aguarda na obscuridade, vê a mesma porta abrir-se e avança para dentro da luz que ilumina palco e público.

Consegui aperceber-me, há já alguns anos, que a razão por que este momento é tão emocionante, qualquer que seja o ponto de vista, resulta da sua semelhança com as circunstâncias do nascimento, com as da passagem através de um limiar que separa um abrigo protector mas confinante, das possibilidades e dos riscos de um mundo que se situa para além desse limiar” (Damásio, 2008: p. 21).

criação dirige-se para o ponto onde se julga ter sentido a hipótese lógica. Os laboratórios de física e de matemática, por sua vez, procuram cada vez mais longe no *espaço vazio*. De certa maneira, procuram-se as arquitecturas, como se houvesse nelas mais lugar para as expressões, o cálculo e a fábula por vir. A reunião do caos origina a forma do cosmos, mas no teatro o drama é sempre visível como um aviso de mau tempo e o edifício do teatro é só arquitectura vã:

“A arquitectura depende de factos, porém um verdadeiro campo de actividade se expande em significados. Espero que entendam que a arquitectura não tem nada que ver com a invenção de formas. Não é um campo de jogos para crianças jovens ou adultas. A arquitectura é um verdadeiro campo de batalha do espírito. A arquitectura escreveu a história das épocas e as denunciou. A arquitectura depende do seu tempo. É a cristalização da sua estrutura interior, o lento desdobrar da sua forma”<sup>133</sup>.

Nas sociedades clássicas, as palavras e as coisas são conformes à organização de uma determinada sociabilidade e as convenções resultam funcionais porque o homem acredita que detém um poder que contraria a barbárie e por isso honra a natureza e lhe concede favores e lhe concede as artes, sob o auspício dos deuses. De certo modo cumpre-se o desejo de Bashô: “A primeira lição para o artista é, por conseguinte, aprender a triunfar sobre a barbárie e a animalidade, para seguir a natureza e fundir-se com ela” (Bashô, 2003: p.17). O conceito de *espaço vazio* alude apenas à inscrição do corpo do actor no espaço material. O corpo entra no espaço onde se fazem as variações do movimento e onde as formas duram o tempo necessário à representação. A reunião do espaço e do tempo constrói a alegria do ser que se projecta até à luz mais íntima do mundo. Terás de passar pela sombra, mas não sabes se há luz no *espaço vazio*, dirá o Mestre<sup>134</sup>.

Cabe ao público interpretar a relação entre a massa e a energia. No *espaço vazio*, a imprevisibilidade aumenta e esse facto não nos permite assegurar a estabilidade do método. No sentido etimológico, a metáfora do caminho conduz o actor ao *espaço vazio*. Nesse instante, o actor também se constitui ele próprio das qualidades desse espaço. O teatro é uma liberdade que pré-existe à exegese. A análise vem sempre depois, o teatro é o momento, o instante em

---

<sup>133</sup> Mies Van der Rohe in *Conversas com Mies Van der Rohe*, Editorial Gustavo Gil, SL, Barcelona, 2006.

<sup>134</sup> John Cage: “Um dos livros de Suzuki termina por um texto poético no qual um monge japonês descreve a maneira como atingiu a iluminação. O último poema diz, ‘Eu conheci a iluminação e sou mais infeliz do que nunca’” (Cage, 2004: p. 67). Tradução nossa

que é preciso acompanhar os heróis da fábula ou o desespero da fábrica. Não é isso que interessa, a análise vem sempre depois. No teatro, o sentido constitui apenas uma probabilidade porque tudo se pode fazer diferentemente. No palco, a mobilidade e a localização, a velocidade e a coordenação resultam de um fazer subordinado à possibilidade de fazer de novo e de um fazer diferentemente do que se fizera.

No teatro, trinta minutos são trinta anos ou trezentos. Em palco, uma diferença de centímetros pode traduzir-se em anos-luz e os movimentos em ilusão da velocidade. Mudamos de uma situação para outra, do mesmo modo que viramos uma página. No *espaço vazio*, a sequência do tempo atinge um ponto alto, como se fosse uma onda magnética que exerce uma força sobre o corpo. O actor dedica-se a esse mundo perigoso do jogo dramático, em que se associa ao presente (o público) para ensaiar um salto mortal que o conduz a um certo modo de viagem no tempo. A representação é o meio mais simples e mais barato de viajar no tempo. Os textos, as ideias, as imagens, os gestos, o volume, a respiração, a iluminação, tudo renasce de um ponto de partida que poderíamos designar como inércia. O objectivo do actor é sempre parecer regressado ao presente, aparecido, oferecido. Para ele o mundo agita-se na concentração, que pode tomar várias formas e manifesta-se pelo silêncio, pelo riso ou pelo embaraço, pelo terror, ou pela piedade como se diz que experimentava o público da tragédia.

Na arte do teatro a ciência está absolutamente presente. Sempre esteve. Pela mecânica, pelo cálculo, pela geometria. O teatro é uma associação de artefactos para a produção de uma entidade aérea, um fumo branco, uma coisa que se fez como uma memória promissiva. Todo o acto teatral é devedor de uma estranha coerência em que um dos factores – o actor – não depende inteiramente dele. Para estudar o *espaço vazio* é necessário compreender o jogo do actor e o seu movimento. A observação é sempre um processo em atraso; nunca se observa completamente no teatro. Reconhecemos, no entanto, o actor como as partes do seu corpo devidamente articuladas<sup>135</sup>. No palco o *método experimental* é o primeiro e único critério de

---

<sup>135</sup> O pequeno *Ensaio sobre o Teatro de Marionetas*, de Von Kleist (1777-1811) é um clássico do pensamento teatral, também pelo facto de, como já referimos, ter contribuído para dar origem, através da alegoria da marioneta, a uma parte importante da revolução do teatro moderno, em particular através da reflexão de Gordon Craig. Citamos algumas palavras de José Miranda Justo, (Von Kleist, 2009: p.19) na sua “Breve Introdução a alguma prosa reflexiva de Heinrich Von Kleist”:

“Em ‘Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso’, Kleist referir-se-á abertamente a este não-saber ao falar do orador, mas o contexto anterior mostra bem que o mesmo se passa em qualquer actividade de

verdade; não há centro do vórtice e nenhum actor é uma matéria pura que evolui até à forma e se instala nela para durar. Às vezes isso acontece, mas o tempo corrói o material de que são feitas as figuras; por isso o actor é sempre jovem, porque anima a matéria que o constitui. De momento trata-se apenas da experiência e através dela do conhecimento da *arte*. Encontrar o ponto certo é uma necessidade do actor e dos que assistem. Haja a luz suficiente, a energia necessária e o actor pode tocar a sensibilidade indistinta da massa sujeita às leis dos sistemas complexos.

No *espaço vazio* o actor pensa com o seu corpo através de várias linguagens e a própria ideia de pensamento é trazida à consciência pelo que se diz numa situação em que há testemunhas que estão ali para pensar o que sentem e o que vêem acontecer dentro de si no *espaço vazio* e fora de si no *espaço vazio*. O actor entrega os sinais que recebe do cérebro, mas nada nos diz que as funções da linguagem do actor resultam apenas da inteligência e da relação corpo-mente e sujeito – natureza. O pensamento do actor é um *pensamento em acção* que não se exprime só através dos códigos linguísticos. Que linguagens e que sombras desses espaços se projectam no ser quando pensa o actor? Desde logo as memórias e as mil alusões do seu movimento, mas também a rede complexa de funções sensitivas, conceptuais, emocionais, dinâmicas e energéticas que se associam para produzir enunciados teatrais. As leis do *espaço vazio* são complexas. Visto do lado do público, o *espaço vazio* celebra o mistério, o lugar encantado da fruição e da sua continuidade por um certo tempo. O tempo do teatro tem uma dimensão avassaladora no *espaço vazio*. O (e)vento move-se no plano da técnica, mas a arte do actor é o projecto de uma alteração agora, no ponto de mostrar-se. A observação dos gestos do actor acende a inteligência; não cremos que isso resulte apenas da experiência e, por conseguinte, da repetição. Nenhuma ciência exacta estaria em condições de prever e de descrever essa alteração de qualidade no que se está a ver. O actor não é responsável pelo *logos* e no teatro o espectáculo também faz o público. O acontecimento transforma o público, por momentos, em *assistente* e, por essa razão, co-responsável pela *operação*. Existe efectivamente uma manifestação de inteligência que apenas pertence ao público. Daí nasce o estado de

---

compreensão, em qualquer circunstância em que se trate de progredir na gradual determinação do pensamento (...)"

José Miranda Justo cita de seguida Von Kleist:

"Estou em crer que vários grandes oradores no instante em que abriam a boca não sabiam ainda o que iriam dizer. Mas a convicção de que iriam conseguir criar, a partir das próprias circunstâncias envolventes e da estimulação do ânimo delas resultante, a torrente de pensamentos que lhes eram necessários tornava-os suficientemente ousados para entregarem o início do discurso à sua própria sorte".

desprotecção em que se encontra o actor e daí o seu impoder face a uma razão que assiste ao jogo. Mas a arte situa-se no encontro desse infinito virado para dentro e O *cogito* do actor realiza-se no *espaço vazio*, porquanto é de sua natureza a qualidade de fazer acontecer uma coisa. O actor não tem Deus, mas o *espaço vazio* que vai começar a aparecer-lhe. Os modos do seu aparecimento são-lhe consubstanciais, porque ele se encontra numa situação extrema que consiste em mostrar-se e nesse aparecimento ele faz questão de propor um acordo íntimo com quem se reúne naquele momento. Não importa ir muito mais longe. Propõe-se apenas que aqui, no *espaço vazio*, sejam feitas as coisas necessárias. As mesmas coisas que se faziam para que o anfiteatro se reunisse. A noite iluminada pelo prazer da tragédia. Os deuses no lugar que lhes compete, porque eles não são apenas uma figuração antiga. Devemos, no entanto, poupar-nos à experiência da *hybris*. No *espaço vazio*, os deuses, os anjos, os mistérios, logo se integrarão nos textos que podemos fazer. Apenas isso. Deseja-se um teatro profano na sua exibição. O actor entrega o *logos* aos sistemas aéreos e salta como um felino para entranhar as linguagens e zelar pelo bom uso da técnica. A expressão só existe na intimidade dos factos que foram objecto de um estado e de uma combustão. Depois fica uma *coisa queimada* (Nemésio) e esse resíduo, mais imaginado do que retido pelo laboratório na sua função de amostragem, foi sempre estudado nas escolas (objecto da estética e de múltiplas ciências) e nos teatros. A sua história vem certificada pelas inúmeras sessões dedicadas à divulgação. A nossa contemporaneidade apropriou uma parte da técnica que ensina a fingir o que acontece para que, desse modo, a cidade aprenda a discutir-se. O actor aprende os modos de chamar sobre si o poder de encantar o *espaço vazio*.

## **Este silêncio**

A escrita recomeça no silêncio. Deste modo podemos interrogar aquilo que se ouve diferentemente, pois se sente. A percepção do silêncio contém uma pergunta sobre a natureza de um resultado que se operou. Por intervenção dos sentidos procedemos a uma espécie de instalação eléctrica que se constitui como prova da existência da experiência. A enumeração do fenómeno, dos casos em que o fenómeno se manifesta, é imensa ou pelo menos intensa: o grande silêncio da multidão, os estádios, a sala de teatro e a sala de aula, os cemitérios, as catedrais, as centrais nucleares e a floresta, a neve caída, o que se segue a um



bombardeamento, as ruínas, a revelação, o estupor da tragédia, o enorme silêncio do *Lager*, o espantoso livro de Primo Levi<sup>136</sup>, o silêncio líquido de Blanchot que por isso se encontra com a literatura e a diz através do pensamento como um entendimento perfeito do ser mundo. Encontramos nos autores do silêncio (Proust, Mallarmé, Blanchot) a memória, a concha vazia de uma palavra e a sua deambulação por entre as ocasiões, a oratória, o convívio, a reunião, o balanço, o convite, a sacramentação da ordem, de uma ordem sempre diferente que se mantém para sustentar a destruição. A percepção do silêncio não tem conteúdo nem ideologia. É um estado de euforia por dentro, contaminação do mundo que está a ser. O actor é esse silêncio recolhido, a arte de dizer que tudo é vão e voa. Há também um tempo para manifestar ruidosamente as tensões, a impertinência, mas depois, quando o exercício começa e o actor mostra a maneira como tratou a personagem e o mundo inventado em que se move, faz-se silêncio. Há várias qualidades de silêncio, como aquela que se faz ouvir logo a seguir à neve caída, ou na projecção sonora dos avisos ao mar por causa do nevoeiro. Nesse primeiro instante, primeira instância da vontade, aparece o primitivo *ruminar do eu* (ou do mundo?) e aparecem na escuridão da noite os signos da vida espontânea. Neste espaço em que assistimos ao espectáculo regressamos à aula de anatomia e à observação do gesto. Procedemos à sua análise e decomposição para vermos que elementos são esses que se movem na arquitectura instável para darem sentido à expressão.

Três actores interpretam fragmentos de Beckett<sup>137</sup>. O espectáculo é tão belo que prossegue depois dos aplausos, num fundo silêncio de espanto. No teatro eleva-se à máxima potência a vibração perceptiva e os actores permanecem com a sua magreza de imagem. Pouco depois desaparecem e os seus nomes artísticos também; mas ficará sempre aquele espectáculo, *o que me cativou*<sup>138</sup>. O actor reúne-se através do exercício e convoca a sua expressividade para se

---

<sup>136</sup> Primo Levi (Turim 1919-1987) foi detido por tropas italianas e deportado para Auschwitz em Fevereiro de 1944. *Se Isto É Um Homem* é a narração de um ano vivido no *Lager*, um prodígio da literatura que ilumina o canto de uma humanidade expulsa da sua condição.

<sup>137</sup> Referimo-nos a Hayley Carmichael, António Gil Martinez e César Sarachu que interpretaram *Fragments*, de Beckett, numa encenação de Peter Brook.

<sup>138</sup> “- Adeus, disse a raposa. Vou dizer-te o meu segredo. É muito simples: só se vê bem com o coração. O essencial é invisível para os olhos.

- O essencial é invisível para os olhos, repetiu o Princepsinho, a fim de se recordar.

- Foi o tempo que perdeste com a tua rosa que tornou a tua rosa tão importante.

- Foi o tempo que perdi com a minha rosa... repetiu o princepsinho a fim de se recordar.

- Os homens esqueceram esta verdade. Mas tu não deves esquecê-la. Ficas para sempre responsável por aquele que cativaste. És responsável pela tua rosa.

redimir em ocasiões espirituais. Nesse sentido, o actor realiza passagens para o sublime e é-lhe atribuído um direito ao mundo e, de certo modo, à sua própria condenção. Mas os actores de Beckett continuarão ausentes da actualidade do espectáculo comercial e do seu poder de predação das memórias activas. A reprodução e venda da sua imagem, a construção de uma celebridade, o despojo mortuário da máscara da vedeta são-lhes estranhas porque o *fumo branco* do seu génio é uma revelação semelhante a um designio sagrado. A maravilha nascida com os actores de *Fragments* não poderia ser trazida ao palco por actores mudados em vedetas e figuras públicas do marketing cultural; a intenção estruturante das grandes produções do teatro burguês comercial insinua-se através de um paradigma de gosto e de um preconceito teórico; por isso esses espectáculos pouco mais podem mostrar do que a sua exuberância, a cenografia do investimento, a panóplia, enfim, de condicionamento da ilusão pelo rigor técnico-científico. Os actores de Beckett hão-de ser totalmente desconhecidos dos modernos e não terão feito carreira que os fixasse na gestão de uma fortuna magnetizada nas partes do rosto, do guarda-roupa e de alguns itinerários tornados objecto de aquisição ou de fruição. A vedeta exhibe-se com a mesma carga de fenomenologização do irrisório que pode observar-se na publicidade corrente a produtos de consumo (utilidades) ... um gelado, um dentífrico e finalmente a viagem que nos espera na desolação do mundo ou no *Coração das Trevas*: “O horizonte tinha um banco de nuvens negras atravessado, e o calmo caminho das águas, que leva aos confins da terra, corria escuro sob um céu sombrio – dir-se-ia que a levar-nos ao coração de infinitas trevas”<sup>139</sup>.

Em Beckett e nas suas solidões, movem-se personagens a contragosto, no isolamento perfeito e suficiente para que nada aconteça e isso possa ser alguma coisa. *À espera de Godot* lembra uma comédia melancólica, construída pela imparcialidade da representação. A lógica das acções é uma *mise en abîme*, um cliché contornado pelo andamento. O ritmo da comédia sucede a uma farsa trágica em que todos se interrogam. Que fenómeno é este? Como exprimir este primeiro silêncio, ou esta ordem do silêncio que se manifesta no *espaço vazio*? Dissemos também que havia o corpo pensativo do actor e a multidão de silêncios do público, do espectador, do leitor, daqueles que assistem. Os que assistem o problema. O ritmo do silêncio

---

- Sou responsável pela minha rosa, repetiu o princepezinho, a fim de se recordar”

*In O Princepezinho*, de Antoine de Saint-Exupéry, Trad. de Alice Gomes, Ed. Aster, 4ª Ed., Lisboa, s/d, pp. 72, 74.

<sup>139</sup>Publicada em 1902, a novela de Joseph Conrad (1857-1924) narra a subida do rio Congo, itinerário que há-de conduzir Marlow ao reino de Kurtz, uma espécie de natureza insolúvel da existência que se vai contraindo até ao âmago de um ponto venenoso.

persegue o sujeito porque no teatro ele – próprio não é suficiente e nenhuma das suas convenções é susceptível de gerar a máquina necessária para desencadear a certeza do que acontece. Os pitagóricos identificaram os números estruturantes da realidade e a partir da sua noção suspeitaram que havia música. Chegaram longe, embora as suas premissas matemáticas nunca pudessem deixar de ser consagradas ao mistério, protegidas pelo ritual e pelo segredo. A revelação precisa de olhares fechados para se manifestar e o silêncio é porventura isso mesmo: O signo do entendimento, a aparição em fuga, um projecto de método que atravessa o rizoma.

Alguns silêncios contemporâneos são tão modernos como Beckett, porém o seu desígnio teatral não salva a humanidade. Com o passar do silêncio, o projecto humano modifica-se e o trágico torna-se cómico, embora o contrário não deixe de ser verdade. Num certo sentido, é a história que deixa de ser levada a sério, como se o assunto se discutisse numa exposição de Bacon, com a sua monstruosa humanização do real. Por outro lado, reflecte o mestre, uma certa leveza, não propriamente o cómico, mas um humor dos materiais ou um descuido, convivem melhor com uma matéria suficientemente antiga para merecer um relativo estado de repouso. Seria mais fácil por isso encontrar esse sossego do génio nos imaginários de Velásquez, com os seus jogos de sedução e as variações de plano e de ângulo. É o que acontece no teatro, ou no reino da Dinamarca, continua o mestre. A memória diz também que do fogo que nos aquece ou ilumina há-de sobrar a sua cinza; se é ar há-de passar por ele a figura de um génio de que só restará a etérea nuvem. Entretanto o actor diz que é terra porque está a sentir o corpo, mas também diz que é água e que anda a ver as passagens. A palavra dita faz esquecer a morte. A palavra assim dita é o silêncio no corpo do actor. Uma parte da arte do actor consiste no exercício do silêncio pelo qual se envolve na ficção e na fiação do seu texto. O actor tem um corpo cego, que vagueia num mundo de ilusão, donde não se enxerga mais nada. Para lá desse mundo, dessa caverna iluminada, se preferirmos, não existe outra coisa. No teatro sempre repetimos “aqui é o mundo”.

A competência do actor contraria a entropia conforme ao teatro burguês e ao *aborrecimento mortal*, enquanto a carreira da vedeta e, à sua maneira a do cabotino, assemelham-se ao enquadramento dos signos da bandeira e a um fogo-fátuo do heroísmo, a propedêutica da prova e pouco mais. No entanto, poderíamos contrariar uma espécie de democratização calculada em favor de um público atento por um novo *iluminismo*. O optimismo contraria e às vezes confirma o movimento geral da vontade que vem soprado desde os primórdios do teatro. O teatro instaura um determinado ser-público e nesse ponto se distingue da convenção comunicativa, das instalações e de um modo geral da performance. O caminho do teatro ilumina-se na acção do

actor, onde um corpo pensativo se conclui no termo de um exercício e, nesse sentido, mas só nesse sentido, o teatro pós-moderno não existe. No teatro, o silêncio é a prova da existência da experiência. A enumeração do fenómeno, dos casos em que o fenómeno se manifesta, é imensa, como já dissemos. Os grandes silêncios da multidão, os estádios, os risos, a sala de teatro e a sala de aula, os cemitérios, as catedrais, a floresta, a neve caída, o que se segue a um bombardeamento, as ruínas, a revelação, o grande entendimento da tragédia.

III Parte

A ORQUESTRAÇÃO EUFÓRICA

“A dúvida suscitada pelas ilusões da sociologia levou Heiner Müller a chamar a atenção sobre outro lugar onde aparecem jogos de verdade produtivos: o teatro. Isto pode relacionar-se perfeitamente com o que acaba de ser dito sobre a psicanálise e a investigação sobre o stress, porque o teatro europeu, desde os gregos, é um lugar de intercâmbio onde se põem em jogo mais os aspectos energéticos da vida do que os semânticos: não é uma casualidade se a palavra drama significa «acontecimento» (Ereignis). O teatro é uma instituição entre parênteses, uma espécie de oráculo estético, um espaço que comporta um risco, mas cujas prestações ainda não foram todavia pensadas a fundo até às suas últimas possibilidades, um lugar onde é possível o aparecer, o chegar-à-linguagem e a visibilidade daquilo que estivera até aí invisível. É uma instituição milagrosa”.

Peter Sloterdijk, *O Sol e a Morte*

# I. SOB O SIGNO DE BENJAMIN

## Aura

A terceira parte do nosso estudo sugere-nos o movimento de uma orquestração. A esta *aparição* não será estranho o facto de até agora nos termos confrontado com uma natureza divergente e complexa que não pode portanto ser estudada ou compreendida como uma questão unívoca nem tão pouco como um dilema. Preferimos uma sentença de Karl Kraus para ensaiarmos uma proposta de clarificação: “Quem alardeia opiniões, não pode deixar-se apanhar em contradição. Quem pensa, pensa também por entre as contradições” (Kraus, 1988: p. 78) <sup>140</sup>. A complexidade dos objectos em discussão pretende ser vista como uma unidade ou, se preferirmos, uma aparência de coisa conexa, e por essa razão a escrita parece acompanhar o estudo por processos de retórica suave e semelhantes a um propósito estético involuntário ou porventura inevitável. Mas a orquestração é mais do que uma soma de partes ou um encadear de elementos que visam uma determinada consequência, ainda que numa disparidade de efeitos. Por seu lado, a euforia é um estado de coisa em projecção ou na iminência de desencadear acções imprevisíveis, paixões, apesar de tudo toleradas. O paradoxo que conduz à articulação do sintagma põe em relevo uma espécie de relação directa entre a economia do possível e a necessidade da utopia. A orquestra remete-nos também para o lugar das evoluções do coro da tragédia, uma espécie de ante-câmara suspensa entre o desastre que se manifesta pelo destino – um não-futuro – e a história que acontece no instante da realização do espectáculo. Pretendemos nesta parte final estudar um pouco melhor o teatro e também quisemos fazê-lo

---

<sup>140</sup> A frase de Kraus vem referida no posfácio a *O Apocalipse Estável* (1987: pp. 77 - 78), uma selecção de aforismos realizada por António Sousa Ribeiro, autor também da tradução. Lê-se no parágrafo anterior: “O carácter sentencioso inerente à forma do aforismo, e que constitui também um aspecto essencial do estilo de Kraus, organizado, como observou Elias Canetti, em torno da frase como unidade básica, sem ‘um princípio estruturante superior’, surge assim implicitamente relativado: ironicamente, a formação lapidar da ambivalência da forma do aforismo não encontra melhor lugar do que justamente um aforismo. O tom definitivo dessas ‘frases ligadas umas às outras como fortalezas ciclópicas’ (Canetti), é também uma máscara retórica que tem que ser problematizada para além da sua superfície aparente. O que prevalece é a aguda consciência de que a linguagem se constitui numa constante deslocação dos seus próprios limites, num fluxo permanente cujas formas de cristalização são sempre inevitavelmente provisórias. E assim, não raro a um aforismo (tantas vezes vertido parodisticamente na forma peremptória da definição científica) se segue um outro que o interroga, o põe em questão, ou inverte mesmo os seus termos (...)”.

sob o signo de Benjamin, cuja obra continua a despertar o interesse de uma contemporaneidade vítima da sua própria abundância. A obra de Benjamin é, por si só, um caleidoscópio, um modo de fractura que subjaz à regra e ao método para aliciar a inteligência e a curiosidade. A obra reúne algumas das qualidades do ensaísmo e do pensamento moderno: A complexidade, uma suave iconoclastia, um modo muito particular de associar a liberdade política e individual à liberdade da escrita e à manipulação do género <sup>141</sup>. A erudição e o rigor, bem como uma escrita bela e intrigante, fazem de Benjamin um dos grandes escritores da primeira metade do século XX, apesar da vida breve e diminuída pela circunstância do terror nazi e do cerco em Portbou. Benjamin é de certa forma o herói trágico da modernidade. Superou os propósitos do positivismo que prevaleceram ainda durante toda a primeira metade do século XX – daí também a associação que podemos estabelecer com Mallarmé, o melancólico e miniaturista, também ele um ourives inebriado pela aparição dos encontros poéticos. O drama de Mallarmé, *O Livro*, é a contrapartida no plano do lirismo da ousadia de uma experiência perigosa que demanda a suspensão vital. Na poética de Mallarmé estará sempre suposto o assombro causado pelo exterior a que o poeta teve acesso pela leitura de *As Flores do Mal* e Benjamin também, no

---

<sup>141</sup> Adorno (Benjamin:1992. pp. 12-13) reflecte sobre a fama literária de Benjamin nos seguintes termos: “O desesperado esforço de Benjamin para romper e fugir da prisão do conformismo cultural obedecia a constelações do histórico que não podem ser simples e fugidios exemplos de ideias, mesmo que na sua unicidade constituam as próprias ideias como históricas.

Um tal procedimento valeu-lhe a duvidosa fama de ensaísta. Ainda hoje a sua auréola é a do refinado *literator*, como a si próprio se teria designado com a sua coqueteria de antiquário. Mas tendo em conta a radical intenção da sua hostilidade à estafada temática da filosofia e ao seu calão – a língua dos rufiões, para usar as suas palavras – é muito fácil recusar o cliché de ensaísta como simples mal-entendido. Mas o recurso à explicação por mal-entendidos na acção de formações espirituais não costuma levar muito longe. Um tal apelo pressupõe um ser-em-si do conteúdo, independente do seu destino histórico e, desde logo, a noção do que o próprio autor pensava da sua obra, coisa que nunca pode saber-se, e ainda menos no caso de um escritor tão complexo e tortuoso como Benjamin. Os mal-entendidos são o meio de comunicação do não-comunicativo. A provocadora frase de acordo com a qual um artigo sobre as *Passages de Paris* contém mais filosofia do que as meditações sobre o ser do ente, é mais útil para alcançar o sentido da obra de Benjamin que a procura do esqueleto conceptual sempre idêntico que ele próprio desterrou para o sótão. Além disso, ao violar as fronteiras que separam o literário do filosófico, Benjamin fez virtude inteligível da sua empírica necessidade. As universidades repeliram-no, para própria vergonha delas, enquanto o antiquário se sentia atraído pelo académico com ironia análoga à de Kafka na sua atracção pelas empresas de seguros.”

Num sentido um tanto diferente, Susan Sontag (Benjamin:1992: p.27) reflecte também sobre o ensaísmo: “ A sua forma característica de expressão continuou a ser o ensaio. A intensidade e natureza exaustiva da atenção do melancólico fixaram limites naturais à extensão com que Benjamin podia desenvolver as suas ideias. Os seus maiores ensaios parecem terminar exactamente a tempo, antes de se autodestruírem.

As suas frases não parecem criadas de modo habitual; não comunicam umas com as outras. Cada frase está escrita como se fosse a primeira ou a última. ‘Um escritor deve parar e começar em cada frase’, diz no prólogo de *Origem do Drama Barroco Alemão*. Processos mentais e históricos são apresentados como quadros conceptuais; transcrevem-se ideias *in extremis* e as perspectivas intelectuais são vertiginosas. O seu estilo de pensar e escrever, erradamente classificado como aforístico, poderia mais adequadamente ser considerado de rígido padrão barroco.”



labirinto das investigações e do seu desenho, em particular no processo meticuloso e brilhante do estudo sobre Baudelaire.

O ensaio de algumas variações teóricas em volta do marxismo e das suas idiossincrasias e os diálogos filosóficos tidos ao longo da vida com Horkheimer e Adorno em particular, não são o objecto do nosso estudo, tanto mais que Benjamin, ao que se sabe, não teria lido Marx de forma sistemática. Importa-nos antes a tentação poética e um modo de filosofia que apela a um certo descontrolo sensitivo e a uma vontade poderosa de ser livre. A este propósito, pode visitar-se uma passagem notável que encerra *Rua de Sentido Único*.

“Nas noites de destruição da última guerra, uma sensação semelhante à felicidade do epiléptico abalava a estrutura da humanidade. E as revoltas que se lhe seguiram foram a primeira tentativa de dominar o seu novo corpo. Se a sua disciplina não o penetrar até à medula, nenhum argumento pacifista o salvará. O ser vivo só supera a vertigem da destruição no êxtase da procriação” (Benjamin, 2006: p. 69).

De certo modo, Benjamin construiu a cidade ideal para o pensamento, um complexo de lugares no labirinto, onde o *flâneur* se perde na dimensão extensa do seu aparelho perceptivo. O ensaísmo de Benjamin parece ser tecido no ritmo silencioso e suspenso dos autores de iluminuras e dos colecionadores. Uma consciência irónica de autor de literatura portátil, como bem observou Susan Sontag – “a forma ideal de possuir coisas para um viajante ou um refugiado”. Por outro lado, a capacidade de prever e de gerir o prognóstico, tão cara aos marxistas, resumir-se-á, na obra de Benjamin, a um conjunto impressionante de sentenças sobre o devir. As profecias talvez não sejam imunes a um certo lirismo messiânico estruturante de uma boa parte da reflexão europeia, mas actualmente, partes do seu pensamento revivem e oferecem meios para se reflectir sobre o império de uma “catástrofe permanente”. Somos obrigados a estudar com zelo e renovado cuidado muito do que se tem dito sobre o fim da história e dessa espécie de beatitude que se conforma com a propaganda e o espírito de contemporização que Benjamin combateu<sup>142</sup>. O mesmo se poderia dizer acerca das inúmeras

---

<sup>142</sup>

“[A] *Gemütlichkeit* (...) sintetiza para Kraus a posição existencial do Vienense, a placidez do ‘autocomprazimento’ do honrado burguês em perfeita paz com a sua consciência. Um fragmento do *Parque Central* de W. Benjamin, desenvolvendo uma observação de Brecht, vê precisamente na oposição violenta a essa *Gemütlichkeit* uma marca fundamental do projecto estético da modernidade a partir de Baudelaire.

O refinamento sensual de um Baudelaire está inteiramente isento de autocomprazimento. Esta incompatibilidade de princípio entre o gozo sensual e o autocomprazimento é a característica decisiva da verdadeira cultura dos

premonições geradas no pós-modernismo acerca de um infinito pós-dramático<sup>143</sup> e anti-linguístico.

A *história privada* das leituras permitir-nos-ia chegar, provavelmente, a conclusões extraordinárias. Pensa-se, por exemplo, que uma determinada leitura que se revelou fundamental pelo peso que passou a ter na vida foi fruto de um acaso. Ou então admite-se que um livro oferecido, uma leitura em conjunto, um trabalho de grupo, uma curiosidade, uma *imposição amorosa* ou uma sugestão, terão contribuído para que, nesse momento, a vida não tivesse tomado outro rumo. Esta história pode até começar na leitura de uma crónica do *Público* porque, nesse dia, ao ler *O Fio do Horizonte* de Eduardo Prado Coelho, o leitor fixou uma referência a um ensaio de Benjamin. Era também o professor que falava e que dizia, mais ou menos nestes termos, que “o texto de Benjamin deveria ser de leitura obrigatória em todos os Cursos de Comunicação Social”<sup>144</sup>. Hoje suspeitamos que ele constitui, certamente, uma leitura muito apreciada pelos investigadores.

Se admitimos que além da análise também há premonição ou “exigências de prognóstico”, como refere Benjamin no *Prefácio*, o mundo ter-se-ia desenhado conforme o texto previu. Ora as considerações não são dessa ordem. Parece claro que Benjamin não expõe apenas algumas premissas e determinadas variações de um pensamento prospectivo. Não se trata agora da

---

sentidos. O snobismo de Baudelaire é a fórmula excêntrica desta inviolável recusa desse comprazimento e o seu “satanismo” não é senão a disposição permanente de não o deixar em paz sempre e onde quer que se manifeste” António Sousa Ribeiro, in Posfácio, Kraus, 1988, p.80.

<sup>143</sup> Algumas dessas questões relativas à erupção do pós-dramático foram colocadas por Hans Thies-Lehmann ao referir-se ao conceito de poesia cénica: “ Subsiste no entanto uma diferença fundamental entre o novo teatro e a ideia que os simbolistas defendiam para o teatro: estes últimos – opondo-se ao teatro «como grande espectáculo» que dominava então – afirmavam a dominação da linguagem *poética* sobre a cena. No entanto não se considerava já o texto a partir da noção de *papel* como a essência do texto teatral – como fazia o teatro dramático – mas o texto como poesia ao qual devia responder por seu lado a *poesia* própria do teatro. Como Craig, Maeterlink afirmava também ele que não se podia representar no palco as grandes obras de Shakespeare; segundo ele, elas não seriam «cénicas» e a sua encenação afigurava-se perigosa. Assim tornou-se pertinente a separação do texto e do palco, mas igualmente a perspectiva das novas estratégias de uma reunificação eventual. Uma vez que o texto de teatro é considerado como elemento poético independente e que – ao mesmo tempo – a «poesia» cénica afirma-se como poesia autónoma da atmosfera, do espaço e da luz, um dispositivo teatral instala-se na *esfera do possível* o qual – substituindo a unidade automática – encara a separação radical e de novo a livre combinação do texto e do palco. Pode-se constatar que, (desde o fim dos anos 90) desenvolve-se justamente esta procura de novas possibilidades de agenciamentos de língua e de meios cénicos: como pode o teatro reencontrar a dimensão da língua sem cair no entanto no velho teatro de “papéis?” (Lehmann, 2010: p. 88).

<sup>144</sup> Referimo-nos ao ensaio “A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica” que Benjamin data de 1936 e que, nas suas palavras, “procura compreender certas formas de arte, em especial o cinema, a partir da mudança de função à qual a arte, no seu conjunto, está submetida no decurso da evolução social”. (Benjamin, 1992, *Curriculum Vitae*, Dr. Walter Benjamin, p. 234)

inevitabilidade da revolução<sup>145</sup> ou tão só da descontinuidade dinâmica que observamos nas alterações do paradigma civilizacional e tecnológico por oposição às superestruturas ideológicas, culturais e artísticas. A perda da *aura* traz-nos de regresso à consciência de uma humanidade no *aquí* e no *agora*, suspensos da imposição de um culto. A reprodução aproxima de tal maneira o real que lhe retira o encantamento que a distância e o imaginário lhe emprestavam. Em algumas comunidades – o mesmo comportamento parece ser válido para os indivíduos – observa-se uma reacção de defesa e mesmo de recusa perante a fotografia porque o retrato “vem roubar a alma”.

*“Na fotografia, o valor de exposição começa a suplantando totalmente o valor de culto. Este, porém, não desaparece sem resistência. Possui uma última defesa que é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato ocupa uma posição central nos começos da história da fotografia. É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto do quadro tem o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez” (Op. Cit. p. 218).*

Durante o ensaio, atravessamos os tempos entre a fundição e a cunhagem, a água-forte e a litografia, embora sabendo que hoje temos o olho electrónico e as sondas, temos aceleradores de partículas e produzimos objectos que se acrescentam ao corpo para tranquilizar a nossa mecânica e continuar a esperança. Benjamin falar-nos-á do mago e do cirurgião, mas também do pintor; visitaremos o estúdio onde o actor *se esconde* para representar para um equipamento, que é apenas a primeira instância de uma viagem que conduzirá partes do que foram movimentos, poses e elocuições, até ao laboratório e finalmente à viagem porque, a partir de agora, “a imagem é transportável”. Enquanto líamos tínhamos esperança de ver respondidas algumas dúvidas e esclarecido um mistério; julgávamos que um texto produz no leitor um efeito regulador, mas não era isso o que acontecia. Pelo contrário, o texto não resolve, não simplifica, antes interroga e intriga. Ao pretendermos escrever sob o signo de Benjamin, não poderemos no entanto abordar o conjunto da obra do autor ou derivar por complexos estudos de texto que possam levar ainda mais longe o nosso desassossego. Ficaremos só na lembrança de um desconcerto, do que não se esgota na factualidade. Mas no jogo da conceptualidade, só é fácil

---

<sup>145</sup> Escreve Benjamin a iniciar o prefácio a *A Obra De Arte Na Época Da Sua Possibilidade De Reprodução Técnica:* “Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, este estava ainda nos seus começos. Marx organizou de tal modo as suas análises que elas adquiriram valor de prognóstico. Partiu das relações básicas da produção capitalista e apresentou-as de tal modo que foi possível extrair delas aquilo que de futuro se podia esperar do capitalismo. E o que se podia esperar dela era, não apenas o agravamento da exploração do proletariado, mas também, por fim, a criação de condições que tornam possível a sua extinção” (Benjamin, 2001: p. 207).

pensar depois da exposição do pensamento ou quando a análise contém, à partida, um atentado à estabilidade de um pensamento unívoco ou contemplativo.

“As grandes transformações da superestrutura, que decorrem muito mais lentamente que as da base, precisaram de mais de meio século para impor em todos os domínios culturais a transformação das condições de produção. Só hoje é possível aferir a forma como isso aconteceu. Essa aferição coloca algumas exigências de prognóstico” (Benjamin, 2006: p. 207).

Ao admitirmos a sombra críptica e a dificuldade da hermenêutica, não podemos deixar de lembrar que, no sentido que lhe atribui Eduardo Prado Coelho, “o ensaio é autobiográfico” e as condições de produção da sua obra permeiam a experiência do horror totalitário nascido no paroxismo da *noite de cristal*<sup>146</sup> e no auto-de-fé que o nazismo haveria de dedicar ao património intelectual, artístico e científico que tinha sobrevivido até ao fim da república de Weimar. O anátema é também uma forma de exprimir na linguagem a *exigência de prognóstico* e daí o aviso:

*“Todos os esforços de estetização da política culminam num ponto. Este ponto é a guerra. É a guerra e só a guerra que torna possível dar uma finalidade aos mais amplos movimentos de massas, conservando as relações de propriedade herdadas”* (Op. Cit. p. 240).

No famoso ensaio dedicado à *aura*, discute-se o problema da reprodução em arte em quinze pequenos capítulos, começando o autor por lembrar esse tempo obscuro em que a obra vive encerrada no seu casulo misterioso e quase inacessível, protegida pela obscuridade anónima de um salão no palácio ou no castelo. Esse é também o tempo das técnicas primitivas adequadas à reprodução mínima e à perpetuação do carácter raro e oculto do objecto artístico *protegido pela aura*. Depois veio a imprensa, mais tarde a fotografia e com ela nasceu o cinema e os tempos modernos que nos colocam “num futuro próximo perante transformações profundas da antiga indústria do Belo”, como prevê Valéry. Desde então a capacidade de reprodução técnica não parou de aumentar e depois de várias revoluções o homem atinge um nível de desenvolvimento tecnológico e capacidade performativa inimagináveis. Benjamin, aliás, não deixa de ter consciência disso mesmo ao considerar “as tendências de evolução da arte nas actuais condições de produção”. Desse tempo obscuro de que falávamos – quando a obra de arte vivia encerrada no seu casulo misterioso e quase inacessível, protegida pela obscuridade anónima de

---

<sup>146</sup> Na noite de 9 de Novembro de 1938 os nazis deram início ao assalto, assassinio e prisão sistemática da comunidade judaica. Casas, lojas e sinagogas são assaltadas, em particular na Alemanha e na Áustria.

um salão no palácio ou no castelo – até épocas mais recentes em que se procede ao seu registo e fixação e depois à multiplicação e difusão das imagens que a representam, decorre muito tempo e os últimos decénios produziram uma transformação acelerada de processos, relações e resultados. Passámos da fundição e da cunhagem à xilogravura e depois à imprensa e à vulgarização da fotografia, até chegarmos ao reino da fotocópia, ao vídeo, à Internet, enfim, ao chamado mundo virtual. Quanto a esta designação, o vulgo não terá razão e o mundo virtual talvez não seja tão virtual assim. Digamos que o homem é hoje um *corpo extenso*, um naufrágio de antigas fronteiras e delimitações, sujeito por isso a manifestações do acaso e a novas dificuldades. Depois de Ulisses e de Bloom, o homem não está livre de ter de realizar outra vez a *Odisseia*.

Hoje vivemos à distância de um botão de quase todas as operações de reprodução. Além disso, simulamos a visita a mundos e a centros históricos, visitamos cidades perdidas e raridades bibliográficas; o esforço necessário à procura e à descoberta, bem como as dificuldades, quase parecem desaparecer, sem suspeitarmos que fomos transformados em super-heróis de um simulacro. Aprender pode deixar de ser uma aventura e a aproximação generalizada das massas aos objectos culturais e artísticos produz o vazio adequado à situação. De certa maneira, referimo-nos ao que Benjamin nas suas reflexões sobre a perda da aura designou como a substituição da “existência única” pela “existência em massa”. O objecto parece despido do seu invólucro protector, mas esse é também o índice revelador do “significado crescente das massas na vida actual”. “A perda da aura” enuncia uma questão fundamental para a comunicação artística e “a orientação da realidade no sentido das massas e destas no sentido daquela é um processo de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a contemplação”.

“As massas são uma matriz a partir da qual se renovam presentemente todas as velhas atitudes perante a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas de participantes, que aumentaram muitíssimo, provocaram uma modificação do tipo de participação” (Benjamin, 2006: p. 237).

Embora o texto de Benjamin se construa numa intensa unidade conceptual e gramatical, poderíamos considerar uma segunda parte dedicada às questões do cinema, do teatro e da pintura e à mudança de paradigma da arte de representar quando, no estúdio, o actor se dirige a um equipamento sabendo à partida que esta é apenas a primeira parte de um processo que continuará no laboratório, através de complexas operações de selecção, montagem, ilustração,

etc. Em vida, Benjamin não viria a conhecer o nascimento e triunfo da televisão e a “emergência dos Media”<sup>147</sup>. Esta invenção e o seu crescimento exponencial a partir dos anos 60 obrigam-nos agora a outras considerações e observações sobre os *media*, pelos efeitos que causa no mundo da comunicação e em particular da política. Dos anos 90 aos nossos dias, os sistemas de comunicação mediática continuam em processo acelerado de produção e *desterritorialização* (Deleuze e Guattari) de imagens, contribuindo desse modo para a vacuidade dos discursos políticos e para o acumular de sensações de náusea e de perda que resultam por um lado da abundância de *parecenças e de simulacros* e por outro da ausência de afirmação. A vida contemporânea induz processos de dissociação e mobilidade, bem como a permanência e a intensificação de passagens que abrem caminho ao desenraizamento material, cultural e simbólico. Os novos territórios da sociedade em rede são descontínuos mundos novos ou *finisterrae*, porventura idealmente simbolizados pelos deuses ctónicos do império neo-gótico. Como sempre tem sido regra na história, a emergência de um novo paradigma civilizacional recria, sob novas condições, o processo de precarização dos mais frágeis, aqueles que se vêem agora despossuídos dos seus territórios circunstanciais e simbólicos. É neste deserto que perdemos o sentido e que o alvo se desloca para uma espécie de rectaguarda do efémero e do virtual. Deste modo se educa as massas e se impede o conflito clássico, porque as suas imagens foram transportadas “para diante do público”, como disse Benjamin. A imagem do ecrã, na presença do *pós-actor*, além de deslocada foi sujeita a múltiplas operações de análise, corte, cesura, montagem, tratamento de brilho e cor e é sempre observável através de um canal que se coloca entre o público e a realidade que é o seu fantasma. A definição de aura,<sup>148</sup> o “aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja. Seguir com o olhar uma

---

<sup>147</sup> “A emergência dos *media* nas sociedades contemporâneas e os modos como eles tomaram parte nas transformações da vida social podem ser compreendidos de diversas formas, recorrendo, designadamente, a teorias elaboradas no quadro da disciplina sociológica. Uma das vias para analisar esse fenómeno é certamente a focalização nos processos de apropriação-consumo dos *media* por parte dos grupos sociais e nas actividades específicas e socialmente diferenciadas a que tais processos dão lugar (...) De facto, a história do pensamento sociológico mostra-nos como a tentativa de compreender a acção social penderam ora para posicionamentos objectivistas e positivistas, ora para posicionamentos subjectivistas. Entre a perspectiva do sistema social entendida como instância imperativamente determinante dos comportamentos e atitudes individuais e a perspectiva da vida social como resultado da acção/interacção individual, têm vindo a manifestar-se tentativas de superação destas perspectivas parciais e, em certa medida, redutoras da complexidade do real” (Pinto, 2000: p. 42).

<sup>148</sup> Escreve Bragança de Miranda: “Tudo o que é da ordem do humano depende da distância, e da maneira como a trabalhamos e somos por ela trabalhados. Walter Benjamin decerto andou por estas paragens, nomeadamente na oposição que estabelece entre aura e traço: ‘O traço é a aparição de uma proximidade, por longínqua que possa estar a coisa que a deixou para trás. A aura é a aparição de uma distância, por próxima que esteja a coisa que a reclama. Através do corpo apoderamo-nos da coisa; através da aura é ela que se apodera de nós’ ” (2008: p. 8).

cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de Verão – isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo” (Op. cit. p. 213) vem lembrar-nos essa relação de encantamento, essa percepção de um mundo que hoje, perante o aparato técnico, a mobilidade da imagem e a desfocagem do real, se encontra paradoxalmente subvertida. A morte da aura parece acompanhar o crescimento da cidade moderna, com a sua complexa logística e a sua concentração de objectos, imagens e efeitos geométricos que proporcionam alterações e mudanças rápidas da percepção de planos e volumes e acumulam sensações ópticas e tácteis, cujo excesso esvazia o espaço onírico e substitui a crença e a esperança pela inamovível crueza do dia a dia:

“ ‘Aproximar’ de si as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução” (Benjamin, *ibidem* p. 213).

Por outro lado, a nova situação nascente com os progressos técnico-industriais acaba por ter consequências profundas ao nível do comportamento das massas na sua relação com a obra de arte. Benjamin explica, recorrendo a exemplos da pintura e do cinema, a eclosão de uma dicotomia simultaneamente comportamental e social. Com o aumento da importância social do cinema manifesta no “prazer do observador” (Chaplin) nasce o perito, filho dilecto do que o autor chama uma *reação progressista*. Em contrapartida, com a pintura passa-se o inverso quando esta se vê “directamente confrontada com as massas”. No que diz respeito à pintura, escreve Benjamin:

“Mesmo quando se procedeu à sua exposição para as massas em galerias e salões, não se encontrou maneira de as massas se poderem organizar e controlar perante essa nova forma de recepção. Assim, o mesmo público, que reage de um modo progressista perante um filme grotesco, assume uma atitude retrógrada perante o surrealismo” (Benjamin, *ibidem* p. 231).

O texto de Benjamin apresenta várias dificuldades. Aparentemente estamos perante uma densidade impenetrável, talvez porque não estejamos preparados para *pensar* ou nos escapem conceitos e uma determinada maneira de fazer associações. “Entre outras especificidades”, escreve Gershom Scholem, “ a prosa filosófica de Benjamin [é] crítica e metafísica” (1995: p.81). O pensamento de Benjamin lembra, com efeito, uma língua escrita sobre outra língua,

mas não uma metalinguagem; é talvez por isso que o texto se mantém vivo e razoavelmente longe do vulgo e da tentação da banalidade. De algum modo também este texto se manifesta com sua *aura* – a sua lonjura – e exige esforço para ser lido; é necessário por isso percorrer uma determinada distância para se poder chegar a um entendimento mínimo, um ponto de partida para a sua intelecção, para que um poder renovado de esclarecimento ou um esvaziamento da dúvida se venham acrescentar a nós,<sup>149</sup> embora sabendo, como escreveu Kraus, (1988: p. 17) que “Não há linguagem em que seja tão difícil entendermo-nos como na linguagem”.

## Indústria

A nossa contemporaneidade apagou os mitos e remeteu para a indústria a adaptação de algumas narrativas exemplares produzidas com objectivo comercial, de modo a conquistar a autoridade do comércio sobre a percepção. Na indústria e em seus arredores levanta-se um extraordinário espaço de concentração e mobilização estética,<sup>150</sup> que sobrevoa o futuro como um

---

<sup>149</sup> “É sabido que o ensaio de Benjamin, numa linha já expressa, nomeadamente, no texto “O autor como produtor”, de 1934, visava pôr em relevo a importância dos novos modos de discurso gerados pela reprodutibilidade técnica para a formulação de uma estética política capaz de apontar caminhos práticos de intervenção no contexto da luta contra o nazismo. Abrindo possibilidades ilimitadas de democratização e de participação, a perda da aura permitiria reconquistar para a arte o sentido colectivo perdido na voragem fragmentadora da sociedade capitalista – a lógica da reprodução eliminaria a distância ritual própria de uma estética da autonomia e permitiria um controlo colectivo sobre as formas de recepção. Neste contexto, seria, assim, possível responder à estetização da política levada a cabo pelo nazismo com um programa radical de politização da arte.

Adorno, como documenta a correspondência entre os dois autores, reagiu com impaciente distanciamento crítico ao que considerava resultar da tendência “brechtianizante” do pensamento de Benjamin. Não, como explicita, por não partilhar da rejeição de uma estética contemplativa ou por discordar da tese da perda da aura, mas por entender que esta resulta das novas tecnologias de reprodução, mas, muito mais, do levar às últimas consequências “da lei técnica da arte autónoma”, de que os grandes autores do modernismo que tanto admira, como Kafka ou Schönberg, são os expoentes. Adorno mantém-se, assim, fiel, como se manterá até ao fim da vida, a uma concepção essencialmente ascética da obra de arte. Do seu ponto de vista, é a ascese característica do paradigma modernista, a concentração intransigente na especificidade das linguagens e na individualidade da obra de arte, que permite a formulação de um conceito de arte susceptível de manter viva a recusa da lógica mercantil. Onde Benjamin via poder democratizador, nomeadamente pela tendencial universalização do acesso à produção cultural, vê Adorno apenas uma mais eficaz integração na lógica mercantil capitalista e a redução do receptor ao estatuto de simples consumidor, expropriado de toda a possibilidade de afirmação autónoma por máquinas de comunicação progressivamente centralizadas ” António Sousa Ribeiro in Prefácio a Adorno, 2003, pp. 7-8).

<sup>150</sup> “A crise da arte, cujos sintomas continuam a agravar-se, parece ter alcançado um ponto limite ou, como é costume dizer-se, de não-retorno. A pergunta já não é se a morte da arte, anunciada por Hegel, pode ou não dar-se, mas se já se produziu ou se está a acontecer.

Sabemos já, no entanto, que a sua morte não foi nem será como a anunciou o filósofo: não será essa sublimação e resolução final, no âmbito superior da ciência e da filosofia, do espírito absoluto. A arte morreu ou



animal da fábula. As massas acedem aos objectos por efeito de uma espécie de sortilégio e assistem ao estranho espectáculo de uma convulsão pelo monopólio da cultura. De certo modo, a indústria cultural<sup>151</sup> dispõe de uma autoridade sobre as artes. No largo ministério desse infinito de oportunidades a que se chama o espaço mediático, a velocidade passa de mão em mão exibindo mensagens sobre o funcionamento das interações, como um deus liberto dos deveres. Em consequência, uma boa parte do pensamento contemporâneo antevê para o futuro um cansaço das artes, um fim de si mesmo como processo, um labirinto de casos que vêm devolver-nos o vazio da ressurreição. Como não podia deixar de ser, a indústria esforça-se na renovação e absorve uma boa parte do espaço de liberdade nascido da invenção do mundo global. Um dos paradoxos da contemporaneidade consiste na coexistência de uma extensa e intensa literatura da especialidade e de um crescimento exponencial da grande desolação e desânimo. Simmel estudou numa conferência famosa que intitulou *As grandes metrópoles e a vida mental* alguns aspectos fundamentais do mal-estar:

“Assim como nos tempos feudais era um homem livre «aquele» que estava sobre a alçada do direito comum, isto é, ao abrigo do direito do maior círculo social, mas era servo aquele que apenas se acolhia ao direito do círculo restrito de uma unidade feudal, estando excluído daquele – assim, hoje em dia, num espírito espiritualizado e polido, o habitante da grande cidade é «livre» por contraste com as insignificâncias e os preconceitos dos quais o

---

morre, porque entrou em contradição com o sistema cultural dominante, com a civilização actual” (Argan, 2010: p. 7). Tradução nossa

<sup>151</sup> “A expressão indústria da cultura foi provavelmente utilizada pela primeira vez no livro *Dialéctica do Iluminismo* que Horkheimer e eu publicámos em Amsterdão, em 1947. Nas versões iniciais, falava-se de “cultura de massas”. Substituímos esta expressão por “indústria da cultura”, a fim de excluir, logo à partida, a interpretação que convém aos advogados daquela, ou seja, que se trataria de qualquer coisa como uma cultura que surge espontaneamente das próprias massas, a forma contemporânea da arte popular. A indústria da cultura encontra-se nos antípodas de tal concepção. Ela organiza o que há muito se tornou um hábito, dotando-o de uma nova qualidade. Em todos os sectores, os produtos são fabricados mais ou menos segundo um plano, talhados para o consumo das massas e, em larga medida, determinando eles próprios esse consumo. Os sectores individuais assemelham-se quanto à estrutura ou, pelo menos, articulam-se entre si. Integram-se no sistema de forma ordenada e praticamente sem falhas, processo que ficam a dever tanto aos recursos actuais da tecnologia como à concentração económica e administrativa. A indústria da cultura é a integração propositada dos seus consumidores a partir de cima. Ela impõe igualmente a junção do domínio específico da arte maior e o da arte menor, domínios que estiveram separados durante séculos. Junção que é desvantajosa para ambos. A seriedade da arte maior perece na especulação sobre os efeitos que produz; a coacção civilizacional destrói, por seu turno, o elemento de resistência rebelde que era inerente à arte menor quando o controlo da sociedade não era ainda total. Se bem que a especulação da indústria da cultura acerca do estado de consciência ou inconsciência dos milhões de pessoas a quem se dirige seja um facto incontestável, as massas não representam uma realidade primária, mas constituem-se antes como objecto secundário e calculado, um apêndice da engrenagem. O cliente não é rei, como a indústria da cultura gostaria de fazer crer; não é o seu sujeito, mas sim o objecto. A própria expressão “meios de comunicação de massas”, que se tornou corrente para a indústria da cultura, desloca a ênfase para um terreno inócuo. A questão prioritária não são as massas nem as técnicas de comunicação em si mesmas, mas o espírito que lhes é insuflado, a voz do dono” (Adorno, 2003: pp. 97-98).

habitante da pequena cidade é prisioneiro. Com efeito, a reserva e a indiferença mútuas que condicionam a vida psíquica dos grandes círculos nunca são mais fortemente sentidas, no que se refere às suas consequências para a independência do indivíduo, do que na densa multidão de uma metrópole, pois a proximidade corporal e a exiguidade tornam a distância mental mais evidente; é, sem dúvida o reverso desta liberdade o facto de que em parte alguma nos sentimos mais sós e abandonados do que entre a multidão da grande cidade: com efeito, aqui como noutros lugares, não é imperativo que a liberdade do homem se traduza na sua vida afectiva pelo bem-estar” (Simmel, 2004: pp. 96-97).

Um século depois, a desumanização da grande cidade mundial transforma-nos em resíduos do humano, ironicamente observáveis nas janelas envidraçadas ou nos ângulos das grandes avenidas de Hopper, onde ninguém se toca ou sequer se aproxima para abrir um enlatado rotulado por Andy Warhol<sup>152</sup>. Tudo indica que nos coube em sorte um final dos tempos, embora o senso comum também nos avise, para contrariar a pretensão do *Fim da História*, que outros tempos virão – o “Apocalipse estável”, de Kraus ou a “Catástrofe permanente”, de Benjamin. A verdade é que, nos últimos cinquenta anos o mundo alterou-se radicalmente. Os processos de estratificação e codificação dos arquivos produziram um abalo sísmico que deitou por terra estruturas e instituições que tinham sobrevivido durante séculos. A ciência e com ela a tecnologia trouxeram a hipótese do consumo de bens essenciais a uma parte considerável da população. Foi então possível acreditar que do mundo tecnológico nasceriam novas oportunidades para a humanidade, melhor divisão do trabalho, mais tempo para o lazer e para o estudo, maior possibilidade de viagens e de trocas. Hoje todos sabemos que o desenvolvimento

---

<sup>152</sup> Ao analisar “global e retrospectivamente a situação artística desde as vanguardas históricas”, Giulio Carlo Argan considera duas vertentes, a artística e a estética, enquadrando na primeira os “movimento herdados do dadaísmo e do surrealismo” e na segunda “os nascidos do construtivismo”. Considerando como objecto exemplar da análise a obra de Duchamp (*Urinol*) e a subsequente criação artística de Manzoni, Argan argumenta a favor do artístico em Duchamp pelo modo como o autor transforma o não-artístico em artístico, pelo facto de o colocar num pedestal, numa sala de exposições. “Na outra vertente, procede-se de maneira radicalmente distinta”, prossegue Argan e acrescenta: “Nada nos impede pensar que Le Corbusier, Gropius, Mies Van Der Rohe, Breuer ou Alvar Aalto podem projectar um urinol ou um saca-rolhas, do mesmo modo que projectaram cadeiras, lâmpadas ou vasilhas. Eles tão pouco produzem esses objectos: deixam essa tarefa para a indústria; no entanto sabem que cada objecto produzido será exactamente igual aos da sua série, terá o mesmo coeficiente de esteticidade, não será nem mais belo nem mais artístico. O coeficiente de esteticidade não fica definido no processo de produção senão no princípio, no projecto, e radica no facto de o objecto produzido ser melhor que os objectos do mesmo uso já existentes. A antítese é clara: para estes arquitectos o valor estético fica determinado pelo projecto, enquanto que Duchamp não projecta. Se aqueles projectam uma forma que ainda não existe, Duchamp trabalha sobre uma forma existente, inclusivamente banal. O sentido puramente artístico e não-estético da operação de Duchamp foi entendido e superado perfeitamente por Manzoni com essas famosas latas que (...) eram uma alegoria detractora (e nada põe em dúvida que a alegoria é um género artístico) do trabalho artístico, entendido como expressão de uma interioridade que, neste caso, era, além do mais, intestinal e por ele mesmo garantida e protegida, enlatada, pela tecnologia industrial: uma satírica alegoria dessa civilização do consumo, cujo ciclo consiste, em definitivo, na conversão do alimento em excremento e vice-versa. Por outras palavras: Manzoni mostrou (sem abordar o problema estético) o grau de degradação a que o sistema económico tinha levado a arte” (Argan, 2010: pp. 15-17). Tradução nossa

que se seguiu à *Grande Guerra* e depois ao *Maio de 68* e à *Guerra do Vietname*, marcaram o início de dois caminhos para *o fim* da civilização que conhecêramos. Primeiro foi a morte e o abandono do campo e da tradição, com o seu elo unificador de culturas tradicionais e religiosas; depois foi a consumação da previsão Orweliana. A segunda metade do século XX emergiu como erupção de um *depois* e com ela a aceleração de todos os processos de sujeição ao desenvolvimento fundado na tecnologia. Faltava nascer o *pós-humano* e com ele um tempo ainda mais pródigo na criação de sintagmas nominais adverbializados por uma espécie de negação. Por outro lado, os pós da pós-modernidade parecem eivados de uma regra da designação que é costume outorgar-se à História, a qual na sua presumida distância face ao tempo real dos acontecimentos opera sobre os testemunhos da memória para reunir constantes e tornar entendível um determinado período do passado: pós-romantismo, pós-simbolismo... Estaremos já a falar do passado e o pós-modernismo é já um sonho que passou ou o resultado de um estudo?

Discutir a possibilidade da comunicação nestes tempos de cólera e de *epílogo* não parece ser tarefa fácil. Um dos fundamentos da investigação é no entanto a persistência de uma coisa viva – a memória da herança de mundos diferentes que coexistiram de forma nem sempre pacífica, mas que ofereciam uma estabilidade sobre a qual se estruturava um modo de nos projectarmos no tempo histórico enquanto indivíduos. De momento, o drama confunde-se com o epílogo das grandes narrativas estruturantes – a da educação, a da viagem iniciática e da aventura, a do mundo novo e a do herói, a da felicidade, a do grande deserto cósmico.<sup>153</sup>

“Pode ver-se neste declínio das narrativas um efeito de progresso das técnicas e das tecnologias, a partir da segunda guerra mundial, que deslocou o acento para os meios de acção em detrimento dos seus fins; ou então o

---

<sup>153</sup> “Em *A Condição Pós-Moderna* Lyotard anunciara o eclipse de todas as grandes narrativas. A única cuja morte ele, acima de tudo tentou proclamar era, claro está o socialismo clássico. Em textos subsequentes, alargaria a lista das grandes narrativas que agora estavam defuntas: a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazi, o equilíbrio keynesiano. Mas o referente prioritário permaneceu sempre o comunismo. E o capitalismo? Na altura em que Lyotard escrevia, no final da era Carter, o Ocidente que então entrava numa grande recessão encontrava-se longe de uma atmosfera ideológica turbulenta. Por isso, pôde ele sugerir, com alguma plausibilidade aparente, que o capitalismo contemporâneo era apenas corroborado por um princípio performativo, o qual não passava de uma sombra de legitimação real.

Com a intensa mudança da conjuntura nos anos oitenta – a euforia da expansão da era de Reagan e a ofensiva ideológica triunfante da direita, que culminou no colapso do bloco soviético, no final da década – esta posição perdeu toda a credibilidade. Longe de as grandes narrativas terem desaparecido, aparentemente era como se, pela primeira vez na História, o mundo estivesse a ficar sob o domínio da mais grandiosa de todas – uma história única, universal, de liberdade e prosperidade, a vitória global do mercado” (Anderson, 2005: pp.46-47).

efeito do relançamento do capitalismo liberal avançado após a sua recessão sob a protecção do keynesianismo durante os anos de 1930-60, renascimento que eliminou a alternativa comunista e valorizou a fruição individual dos bens e dos serviços.

Estas pesquisas de causalidade são sempre decepcionantes. Supondo que se admite uma ou outra destas hipóteses, fica por explicar a correlação das tendências evocadas com o declínio do poder unificador e legitimante das grandes narrativas da especulação e da emancipação” (Lyotard, 1989: 79-80).

Dos escombros da guerra e das ditaduras surgiu o mundo que temos hoje, uma grande cidade cinzenta e tentacular, um gigantesco laboratório sem passagem para o além do armazém, onde todos se movem de forma repetida e alucinada, sem razão que sustenha a duração e a sua utilidade ou se pronuncie sobre a seta do tempo. Hoje, atravessamos a grande barreira dos discursos e das linguagens, pensamos no que dizer em cada situação e fraccionamos a nossa existência de acordo com patamares de exigência que se alteiam em cúmulos diferenciados e exponenciais de outras e maiores exigências, no cimo dos quais está a autoridade, a suprema autoridade da instituição. É ainda Lyotard:

“ (...) Uma instituição difere sempre de uma discussão, dado que ela requer constrangimentos suplementares para que os enunciados sejam declarados admissíveis no seu seio. Estes constrangimentos operam como filtros sobre as forças discursivas, interrompendo conexões possíveis nas redes de comunicação: há coisas que não se dizem. E elas privilegiam certas classes de enunciados, às vezes apenas uma, cuja predominância caracteriza o discurso da instituição: há coisas para dizer e maneiras de as dizer. É o caso dos enunciados de comando nos exércitos, de prece nas igrejas, de denotação nas escolas, de narração nas famílias, de interrogação nas filosofias, de performatividade nas empresas... A burocratização é o limite extremo desta tendência” (Lyotard, 1989: pp. 44-45).

Eis-nos chegados, na desembocadura da presente civilização, a uma potência de realização ou de performance de género neurótico. A equação impossível da pós-modernidade encontra-se em processo acelerado de extinção, quanto mais não seja porque estamos a escassos segundos e a uma pequena distância de resolver o problema maior da sobrevivência: Desligar a sociedade seria a tarefa ingente da actual modernidade. Um corte de corrente para contrariar o panóptico. Nesse sentido, voltáramos a uma certa nocturnidade, um meio de ver no vazio, como um primitivo sistema analógico que resultasse de uma pulsão de coisa. Este seria também um desígnio do actor em tempos sombrios.

“ (...) o contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a sua contemporaneidade, tempos obscuros. O contemporâneo é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando o aparo na treva do presente. Mas que significa «ver uma treva», «perceber o escuro»?

Uma primeira resposta é-nos sugerida pela neurofisiologia da visão. Que acontece quando nos achamos num lugar sem luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas dizem-nos que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, as chamadas, precisamente, *off-cells*, que entram em actividade e produzem essa espécie particular de visão a que chamamos o escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência de luz, qualquer coisa como uma não-visão, mas o resultado da actividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. O que significa, se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma actividade e uma aptidão particulares, que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir a sua treva, o seu escuro especial, que não é, todavia, separável das referidas luzes” (Agamben, 2010: pp. 22-23).

O fim do romantismo dá início a concepções do mundo estruturadas e conceptualizadas através de complexas *correspondências* (Baudelaire). Doravante já não se é a medida de todas as coisas nem o centro de atracção de toda a verdade e de todas as dúvidas. A convulsão do ser dá origem a um novo paradigma em que a verdade se vê confrontada com a inevitável derrota do pensamento lógico e da entropia a que está sujeito. Com Heidegger continuamos a encerrar o romantismo e a sistematizar o conhecimento do homem chegado, enfim, ao seu questionamento irreversível – de algum modo a consecução do trabalho iniciado por Aristóteles.

“Hoje, enfim, eis-nos ‘de pé e enfrentando o caos’. Coisa que nunca fizemos antes. O confronto com o caos seria já por si só bastante perturbante e doloroso. Mas a novidade do facto – a completa ausência de precedentes que nos sirvam de pontos de referência, que nos tranquilizem e nos guiem – torna a situação completamente desconcertante. As águas em que navegamos não são apenas profundas, mas também sem mapa. Não estamos sequer na encruzilhada: para que as encruzilhadas o sejam, é necessário que comece por haver estradas. Hoje sabemos que somos nós que *fazemos* as estradas – as únicas estradas que existem e podem existir – e que o fazemos somente ao *caminhar* por elas” (Baumann, 2007: p.28).

As peripécias que dão origem à formulação do conceito de pós-modernidade não são absolutamente relevantes para a exegese dos tempos actuais. Autores, congressos e escolas debatem as linhas de força que poderão orientar explicações e saídas para o *caos* civilizacional. A velocidade, os não-lugares, o diagrama e a biopolítica, os sistemas discursivos, o pós-homem e a cibernética são alguns dos temas que reúnem os *sábios* em busca de uma explicação. Alguns

contributos aproximam-se de uma teoria da salvação que se funda, por exemplo, na *redescritção pragmática do sujeito*, para fazer *versões melhores de nós mesmos* (Richard Rorty) ou sugerem uma certa idoneidade filosófica conforme a um grande mestre da epistemologia, a qual permite teorizar sobre um problema de “esperança comunicacional” (Habermas). A verdade é que seria necessário regressar ao *ser* heideggeriano para encontrar o início de uma formulação conforme à angústia presente ou aos estudos de Benjamin sobre as *Passages* e o *Flâneur*. O homem assolado pela *peste tecnológica*, cindido pela fábula misteriosa de um poder que se autonomiza e se prolonga para lá das emissões do *logos*, esse é o homem ausente, o homem indiciário, fantasma protagonista da performance e objecto da sanha avaliadora que desaba sobre as sociedades. É o poder totalitário do registo, de mais um registo à procura de um lugar no arquivo geral, é o controlo exercido sobre a diferenciação que submete o exercício da existência às necessidades de expansão alucinada do mercado bolsista e do nume financeiro.

“A tarefa que o nosso tempo propõe ao pensamento não pode consistir simplesmente no reconhecimento da forma extrema e insuperável da lei como vigência sem significado. Todo o pensamento que se limite a isto não faz mais do que repetir a estrutura ontológica que definimos como o paradoxo da soberania (o bando soberano). A soberania é, de facto, precisamente esta “lei para além da lei a que somos abandonados” isto é, o poder do *nomos* que se autopressupõe, e apenas na condição de se conseguir pensar o ser do abandono para além de toda a ideia da lei (mesmo que seja na forma vazia de uma vigência sem significado), se poderá dizer que saímos do paradoxo da soberania para uma política livre de qualquer bando. Uma pura forma de lei é apenas a forma vazia da relação; mas a forma vazia da relação já não é uma lei mas, pelo contrário, uma zona de indistinção entre lei e vida, isto é, um problema de excepção.

O problema, aqui, é o mesmo que Heidegger, nos *Beiträge zur Philosophie*, se defronta quando trata da *Seinverlassenheit*, do abandono do ente por parte do ser, ou seja, justamente o problema da unidade – diferença entre ser e ente na época da metafísica concluída. O que está em causa neste abandono não é, na verdade, que algo (o ser) deixe ir embora e demita outra coisa (o ente). Pelo contrário: *o ser não é mais do que o abandono e o reenvio do ente para si próprio*” (Agamben, 1998: p. 63).

A aceitação ou a recusa do objecto tal como ele flui tem a sua origem numa manifestação livremente expressa da vontade. A comunicação toca o espaço da vontade onde, a espaços, no instante da manifestação dionisiaca, o ser colectivo se constrói. No mistério desse *espaço vazio*, a convenção sucumbe ao domínio radical do fingimento, perante a dança conceptual dos efeitos do corpo. A prosódia estende-se ao entendimento da massa, à voz rumorejante da multidão transformada em cidade. Diga-se o que se quiser ou o que se puder, a verdade é que a actual civilização continua a fabricar artefactos para substituir os grandes actos fundadores. Aqui

repetem-se e organizam-se até à exaustão e à evidência do declínio cópias de formas consagradas. A indústria da cultura investiga até ao limite dos seus dispositivos e depois copia, regista, plagia, embora não tenha acesso à substância e lhe seja impossível tocar o sentido ou, como escreveu Novalis, “O estado universal [que] é o corpo (...) vivificado pelo Mundo belo, pelo Mundo social. Ele é o órgão necessário do Mundo” (Novalis, 2000. p. 27).

Na sociedade industrial de fins do século XIX, a palavra e os textos procedem de uma rebelião que se aprofunda no tempo dividido e no mistério das legiões de excluídos. Baudelaire escreve sobre os tumultos modernos que vieram consagrar *as multidões*:

“ (...) tirar prazer da multidão é uma arte; e só pode fazer, a expensas do género humano, um regabofe de vitalidade, aquele a quem uma fada insuflou no berço o gosto pelo disfarce e pela máscara, o ódio pelo domicílio e a paixão pela viagem. (...)”

O poeta tira prazer deste incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outrem. Como aquelas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de cada um. Só para ele, tudo está vago; e se alguns lugares lhe parecem estar vedados, é porque a seus olhos não merecem ser visitados (...)

Aquilo a que os homens chamam amor é bem pequeno, bem restrito e bem fraco, comparado a esta inefável orgia, a esta santa prostituição da alma que se dá toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa” (Baudelaire, 2007: pp. 39 - 40).

Durante a modernidade, a consciência artística devém um corpo no mundo – o incidente que projecta o ser. Do encontro com a realidade nasce a consciência do mundo através de uma inscrição nesse mundo. A primeira metade do século XX é profundamente plástica e teatral. Nos tempos presentes, o sujeito artístico confronta a contingência das reconversões industriais que geram a apropriação da totalidade. O mundo é um espaço industrial. Somos partes produzidas em série, tantas quantas são precisas, de forma planeada ou descentrada. A mercadoria sujeita-se ao cumprimento de um destino, ainda que um acaso de imperativo, coisa inserida na ordem do tempo. Há uma lógica na produção que resulta da potência do caos em gerar a ordem manipulando as formas em conflito.

Para o actor não existe pós-humano, porque ele conhece no seu corpo a destreza do anjo caído na sua precipitação animal, tal um fogo que emerge, animal atirado à luz, com sua mineral descendência a prometer-se e o coração encoberto transformado em luz de linhas, uma luz de espectro subjectivo (Hamlet). É ela que ilumina a acção e que relaciona a velocidade com o

andamento. Nas representações existem estados de transe, existe a aproximação a um ponto de deflagração, espécie de tumulto das linguagens que se agitam e parecem escapar na solidão do espaço infinito. Assim, a comunicação produz-se espacialmente, mas de modo transversal, sem poder prosseguir como um sinal perpétuo. Eis um belo propósito! Prevenir a sua necessidade, a necessidade da comunicação. Por momentos, o mestre das aporias regressa para estudar connosco esse estado complexo de configuração e legitimação que pretendemos aproximar e que, portanto, não podemos abandonar. As conclusões do encontro podem ser consideradas muito frutuosas porque nasceu, digamos assim, uma espécie de consenso sobre um assunto de difícil solução. O conhecimento do teatro, os meandros da sua fenomenologia, fragilizam o sistema<sup>154</sup> e fazem vacilar as estruturas. O exercício do teatro dirige-se à distância do objecto e interroga a causa da disposição arquetípica por meio de um motor de aceleração de processos de linguagem. Os actores exibem formas e efeitos, como se fossem novas mensagens denotativas, prescritivas ou avaliativas. Para o actor não é estranho discutir Deus na hipótese patética da sua presença ou nos rigores da sua ausência. De uma forma mais melancólica do que dramática, o ocaso do sagrado viaja para os assombros de uma invenção de existência. O mercado organiza-se na idolatria das variações do valor (fetiche), embora por vezes sobrevenha *a queda*, de novo a queda, mas em género maior. Hoje vive-se de forma apenas afirmativa, mas com um grande silêncio desolado. Nunca como neste tempo o homem foi tão próximo e cúmplice no seu isolamento. Alguns dos paradoxos contemporâneos obrigam-nos a repensar a natureza e o destino. Ontem como hoje as mesmas perguntas e pouquíssimas respostas. O progresso que deveria acompanhar a terceira revolução tecnológica foi apresentado à geração do pós-guerra e subtilmente interpretado pela geração de 60 como o passo decisivo em direcção à sociedade do lazer e da cultura. As utopias desenvolvidas em torno dos vários historicismos e em particular do método marxista não são alheias ao fenómeno; mas a realidade tornou-se bem

---

<sup>154</sup> “O nosso tempo não é novo, mas novíssimo, isto é, último e larvar. Concebeu-se como pós-histórico e pós-moderno, sem suspeitar que assim se atribuía necessariamente uma vida póstuma e espectral, sem imaginar que a vida do espectro é a condição mais litúrgica e inacessível, que impõe a observância de regras de saber-viver intransigentes e de litanias ferozes, com as suas vésperas e as suas matinas, as suas completas e os seus ofícios.

Daí a falta de rigor e de decência das larvas entre as quais vivemos. Todos os povos e todas as línguas, todas as ordens e todas as instituições, os parlamentos e os soberanos, as igrejas e as sinagogas, os arminhos e as togas deslizaram uns após outros, inexoravelmente, passando à condição de larvas, mas, por assim dizer, impreparados e sem atenção deliberada. Assim os escritores escrevem mal porque têm de fingir que a sua língua está viva, os parlamentos legislam em vão, porque têm de simular uma vida política à larva nação, as religiões são desprovidas de piedade, porque já não sabem abençoar e habitar as sepulturas. Por isso vemos esqueletos e manequins desfilar empertigados, e múmias que pretendem dirigir animadamente a sua exumação, sem se darem conta de que os membros decompostos as abandonam aos pedaços e farrapos, que as suas palavras se tornaram glossálias ininteligíveis” (Agamben, 2010: pp. 55 - 56).



diferente e a época da comunicação, se assim podemos dizer, trouxe com ela um novo pesadelo do qual temos dificuldade de acordar. As palavras de Virilio situam o problema material com que nos confrontamos:

“Quanto aos meios de comunicação, não contentes com a retenção do espaço, anulam também toda a duração, toda a demora na transmissão das mensagens, das imagens...

Revolução dos transportes de massa do século XIX, revolução das transmissões no século XX, uma mutação e uma comutação que afectam ao mesmo tempo o espaço público e o espaço doméstico, ao ponto de nos deixar na incerteza quanto à sua própria realidade, dado que à urbanização do *espaço real* sucedem, neste momento, as primícias de uma urbanização do *tempo real* com as tecnologias da tele-acção, e não apenas com as da televisão clássica” (Virilio, 2000: pp. 31 - 32).

De que modo o hiperconsumo contemporâneo conduz à anulação do indivíduo e à morte do sujeito e das representações da sua identidade? Por outras palavras: de que modo morre em cada indivíduo a humanidade? O discurso, cada vez mais estranhamente distante e petrificado, apela ao consumo como um meio de felicidade. A aquisição é uma forma de compensação e de consentimento. A passagem do tempo coincide com a extensão-corpo do objecto. Como sabemos, todo o objecto corre perigo de extinção. Sabendo de antemão que o humano é mais do que objectual, o poder assegura a passagem do tempo de forma competente e às vezes bonificada através da consagração do *Admirável Mundo Novo*<sup>155</sup> das imagens e da sua variação infinita. Os objectos são os modelos das sombras, o seu teatro trazido ao mercado, com os esplendores e os jardins interiores, a temperatura condicionada ao agrado geral. Bem-vindos ao deserto do paraíso<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Aldous Huxley (1894-1963) publica em 1931 um romance estranhamente premonitório que, na senda de criações literárias anteriores, como as de Júlio Verne ou H.G. Wells, se atreve a sondar o futuro. O mundo engendrado no romance tem, no entanto, algo a mais do que a ficção científica anterior. O mundo da técnica, dominado pela bio-ciência e pela bio-política é também o da estabilidade proporcionada pelo estado responsável e paternalista que se encarrega de abolir o sofrimento e o drama que acompanha as vicissitudes do acaso existencial. Sem o saber, embora prevendo que tal pudesse acontecer, este livro configurou um mundo muito semelhante hoje em dia àquele que a profecia sonhara para o ano 2500.

<sup>156</sup> Paródia do conhecido título de Zizek *Bem-vindos ao deserto do real*.

## O desastre

Hoje, o aparato tecnológico ao misturar-se no corpo modifica o estado de ser e nesse sentido transforma-se na mais perigosa das convenções. O homem tecnológico concebe-se e age a partir dos estímulos dessas convenções e por isso se esgota em permanência. O cidadão pós-moderno vive de uma falsa esperança de redenção. A perda do futuro entrega-lhe o mal-estar da suspeição ou da civilização. (Freud)

“Uma outra questão está mais próxima dos nossos interesses. De que meios se serve a civilização para inibir, tornar inofensiva, talvez mesmo eliminar a agressividade que a ela se opõe? Discutimos já alguns destes métodos, mas ainda não aquele que, ao que tudo indica, é o mais importante. Podemos examiná-lo na história do desenvolvimento do indivíduo. O que acontece com o indivíduo que torna inofensivo o seu instinto para a agressão? Uma coisa bastante extraordinária, uma coisa que não seríamos capazes de adivinhar se quiséssemos, e que no entanto nos é muito familiar. A agressividade é projectada para dentro, é interiorizada – na verdade, porém, é enviada de volta para o seu lugar de origem, ou seja, é dirigida contra o ego. É aí apropriada por uma parte do ego, o superego, que se opõe ao ego e, sob a forma de «consciência moral» [Gewissen], lhe patenteia a mesma tendência para a agressão que o próprio ego gostaria de satisfazer noutros indivíduos. A tensão entre o severo superego e o ego que se lhe submete é aquilo a que chamamos sentimento de culpa, que se manifesta como uma necessidade de punição. A civilização subjuga assim o perigoso instinto para a agressão do homem enfraquecendo-o, desarmando-o e, à semelhança da ocupação de uma cidade conquistada, vigiando-o por intermédio de uma instância no seu interior” (Freud, 2008: pp. 81-82).

É como se o *logos* fosse proibido de sair e para se afirmar fizesse desabar sobre si a conjuntura moral e o peso imobiliário da grande literatura moral e didáctica. Com efeito, a suspeição de que falávamos funda-se no misterioso poder de uma nova imagem teológica, com os seus símbolos organizados em gramáticas do consumo. O poder volta a investigar copiosamente as potencialidades da verosimilhança, de modo a obter acções conformes a uma concordância ou a uma anuência. No entanto, uma autorização do entendimento não configura uma obrigação de natureza judiciosa, como no teatro, aliás. Agora há uma constante que se desenvolve no processo anafórico da reprodução de antigos complexos de subsistência, mas o teatro é sempre a morte do antigo regime, a sua própria configuração. Um dia, o velho edifício da convenção neoclássica entrará em ruínas mas, como sabemos, todo o regime tende para a restauração institucional e aquilo a que hoje se chama política cultural resulta, em boa medida, da consagração de modos de produção industriais que abastecem o mercado de bens culturais. O pensamento de estado, com os seus centros de exposição e de produção de cultura, vê-se ainda

confrontado com a explosão da comunicação na discussão de uma suposta ausência: os corpos espectrais da Internet, onde coexistem objectos criativos, tornam-se uma espécie de mercado alternativo, o lugar onde e donde se leva o objecto estético. Do outro lado, no *espaço vazio*, a arte do teatro permanece a forma mais acessível de sair de um território e de entrar por um mundo. O público, por sua vez, é obrigado a entrar para um lugar que é diferente daquele de onde veio. Uma parte desse território, no entanto, passa a pertencer-lhe e desse modo o mundo entra no território da arte e a arte confunde-se com o mundo. O actor repete: “Aqui é o mundo.” O século XIX inventou e sepultou a história e absolveu o homem enquanto sujeito definido pela marca (estigma) do nascimento. Este, ao libertar-se, deixa ficar na arte um certo carácter sacrificial, signo de perdição e de fundação do sentido. O movimento que se gera na construção da contemporaneidade impõe uma espécie de “mobilização infinita” de estudos e de saberes, tal a extensão da sua complexidade.

Desde o século XIX o homem é a crise da dissonância das soluções. A primeira metade do século XX reconfigura de certa forma o pensamento e a filosofia. As duas guerras foram suficientes para se voltar a discutir todas as certezas e para libertar as antigas configurações metodológicas e metafísicas. A segunda metade do século será sobretudo a da comunicação e com ela a permanência de uma espécie de grande exposição universal. Chegámos a este tempo com as mãos vazias, discutindo o anúncio de um plano de emergência que informa sobre os índices da exaustão. O modernismo impulsiona essa ascensão quase meteórica em direcção a uma metafísica dos sistemas, mas depois o mundo regressa às narrativas do paraíso ou do pós-paraíso, se preferirmos. Nunca, como hoje, se produziu, se vendeu, se consumiu tanta narrativa e tantas tentativas de projectar mundividências a curto prazo, quase todas elas envolvidas por uma representação kitsch da aura gótica ou pela promessa da sua sublimação, uma coisa que se transcendesse e que se encontra nas mãos da ciência, da técnica e das linguagens. Desde os anos 80, cresceram exponencialmente as falácias financeiras e cibernéticas. Ao mesmo tempo e por estranho que pareça, a arte parece regressar à tentação *objectual*, ao novo realismo da colagem de destroços visíveis nas paisagens flutuantes ou no éter de figurações angélicas<sup>157</sup>. O

---

<sup>157</sup> “Vemos hoje em dia toda a espécie de formas exactas em volta de si. Bem ou mal, o olho engole quadrados, triângulos, círculos e toda a espécie de formas fabricadas: fios metálicos e triângulos em suportes, círculos em alavancas, cilindros, esferas, cúpulas, cubos, destacando-se mais ou menos uns dos outros e em complexa interacção. O olho observa estas coisas e condu-las a algum estômago de tolerância variada. Os grandes comilões e aqueles que comem tudo, podem aparentemente felicitar-se por possuir um soberbo estômago” (Klee, 1985 : p.54). Tradução nossa

novo realismo em arte desenvolve-se entre a inscrição do corpo em materiais dados como ideais e os pensamentos subitamente atraídos por uma atmosfera outra. O pintor dá a forma e o aspecto aos corpos metafísicos e aos seus estados e o actor faz nascer as artes do espectáculo, num processo natural de organização e produção urbana de bens culturais assistidos pelo público. Sem prejuízo de voltarmos a este assunto um pouco mais tarde, podemos desde já discutir a legitimidade dessa entidade a que chamamos público e que a modernidade justamente consagrou. O espectáculo dissemina-se e repete-se porque provoca desejo. Dos anfiteatros aos adros e às praças, aos salões, aos pátios, às salas, o romantismo e a modernidade criaram um sistema de estado destinado à produção artística. Nasceram as grandes orquestras profissionais, as companhias de bailado e de ópera, os teatros nacionais. Em alguns casos (em França), o pós-guerra reestruturou todo o sistema, produzindo a descentralização e promovendo a investigação teatral. Nos anos oitenta, o discurso cultural e político assume o epíteto *pós-modernidade* e consagra a indústria da cultura. O crescimento industrial concentra energias e meios na produção abundante de bens culturais que passam a estar disponíveis em grande número no mercado. A indústria de cultura anima a expansão do espectáculo comercial, conduz os cidadãos pelas suas cidades de néons e seus estádios e salas<sup>158</sup>.

A residência do teatro é diferente, pois funciona como uma espécie de primeira arquitectura, de sinal de habitação em visita. O público conhece o risco que corre de poder ter de participar no teatro. O teatro é a disciplina que estuda a expressão, o “é isso” e não pôde ser outra coisa. Mas estas acções não são registáveis num qualquer material, ou passíveis de impressão numa

---

<sup>158</sup> Em *A Obra de Arte na Época da sua possibilidade de Reprodução Técnica*, reflectindo sobre “a estranheza do intérprete diante da aparelhagem, tal como Pirandello a descreve” e a ainda maior estranheza por essa imagem que pode “tornar-se transportável (...) para junto do público, Walter Benjamin insere a seguinte nota de rodapé, onde mais uma vez o valor de prognóstico causa uma espécie de desconcerto teórico nascido da exaltação alegórica: “A modificação, que aqui se pode constatar, do modo de expressão através da técnica de reprodução, também se nota na política. A crise actual das democracias burguesas encerra em si uma crise das condições que determinam o modo de apresentação dos governantes. As democracias expõem os governantes directamente, em pessoa, perante os deputados. O parlamento é o seu público! Com as inovações da aparelhagem de captação que permitem que muitos, sem limite, ouçam e pouco depois vejam os oradores durante os discursos, o modo como o homem político se apresenta diante da aparelhagem de captação passa para primeiro plano. Esvaziam-se os parlamentos ao mesmo tempo que os teatros. A rádio e o cinema não modificam apenas a função do actor profissional, mas de igual modo a daqueles que, tal como os governantes, se apresentam perante eles. O sentido em que se processa esta modificação é, sem prejuízo das suas diferentes tarefas específicas, o mesmo quer se trate do actor de cinema, quer do governante. Ela visa reunir, sob determinadas condições sociais, um conjunto de realizações que podem ser postas à prova e até aproveitadas. O resultado é uma nova selecção, uma selecção diante da aparelhagem, de que sairão vencedores a estrela e o ditador” (2006: p. 225).

página ou numa tela. O mundo do teatro existe ao vivo, em conjunto, de viva voz. Trata-se de uma inteligibilidade concomitante ao estar a acontecer através de uma operação chamada *spectaculum*. As artes do palco retomam e desenvolvem a necessidade de uma escrita do corpo, da sua inscrição, e entregam-na de forma larvar, numa projecção dessa relação irónica e eufórica do homem como um corpo substancial do tempo. Mas em teatro não há apropriação nem tão pouco geometrização de um espaço de poder. O teatro só mostra o que não se pode ver ao natural e por isso a sua efemeridade contraria o embuste do absoluto da duração, o qual instaura o tempo real da lei e da propriedade. O nosso tempo disseminou também o espaço cénico através da informática e desse modo engendrou e formatou um meio de comunicação que constitui uma espécie de segunda visão, onde o mundo não parece totalmente oposto ao modelo da origem ou do suporte material da aparência. Trata-se apenas de um recorte, a pequena parte ou um canal, mas ao mesmo tempo a consequência operativa de um engenho muito poderoso, capaz de influenciar a vida. Por seu lado, o actor apenas sabe do coração o seu papel, o que lhe permite viver as coisas de forma extraordinária, no lugar onde o teatro é uma via que conduz a uma situação primitiva ou melhor, inicial. O século XIX e o século XX produziram inúmeros estudos e resultados acerca do homem e das linguagens, do fenómeno, da coisa e do ser. Chegado a este tempo, o *homo sapiens sapiens* dispõe de um aparelho perceptivo sofisticado e relativamente educado. Não é certo que as premonições de Aldous Huxley se tenham realizado cabalmente. Seja como for, o novo século dá por encerrada uma parte de história ou de fim de uma narrativa:

“Não era este o fundamento da obscura afirmação de Lyotard acerca do “fim das grandes narrativas”? A razão essencial tem a ver com a repentina aceleração da experiência por efeito das novas tecnologias da informação, estando todas as máquinas e a própria vida a ser integradas nessa “máquina universal” que é o computador. Sendo o diagnóstico bem compartilhado – as tecnologias actuais são o *novum* com que todos temos de nos confrontar –, já o seu significado e os seus efeitos são menos evidentes. Na verdade, muito está em causa na crescente digitalização da informação e nos seus efeitos relativamente ao agir humano” (Miranda, 2007: p. 8).

No teatro, a situação também se altera com a revolução das indústrias de cultura, mas a mercadoria em teatro é constituída por objectos que se movem na desenvoltura da simulação e que, na realidade, são matéria breve. No teatro não é possível industrializar porque a aprendizagem do actor é lenta e exigente. O actor trabalha intensamente o ser-corpo, na medida em que o estuda para o desenho, compõe as imagens, respira para animar a circulação geral de linhas de expressão. O actor de teatro não é especialista em quase nenhuma arte. Não o é

certamente quando dança ou canta ou se desenha, como já falámos. Voltemos às qualidades: velocidade, contraste, andamento, ruptura, silêncio, oposição, desconstrução. O que está em causa na comunicação teatral não é à partida o conteúdo do que se comunica, mas a passagem de um fluxo de entendimento a um outro: a contaminação pela percepção, a identificação iminente, embora contingente. A performatividade das relações sociais exige da comunicação artística um silêncio explosivo, enquanto a meditação do actor actualiza a transcendência. O */logos* não é transporte do mundo, mas um sinal que se afasta aparecendo. O ser performativo obtém-se na difusão das formas e do sensacionismo material. Do outro lado do espelho, parece não haver meios, a não ser no *espaço vazio*, para reler o código das acções puras – a arte do teatro. O excesso tecnológico está a conduzir o homem a uma dinâmica de predacção dos recursos que só pode conduzir à sua extinção. Destruição de recursos e destruição de si mesmo enquanto recurso. Ao aniquilar o mundo o homem extingue as possibilidades de continuação da humanidade.

“Os homens levaram os seus poderes de subjugar as forças da natureza a um tal ponto que, utilizando-as, podem facilmente exterminar-se uns aos outros até ao último homem. Sabem-no – daí resulta grande parte do seu desassossego actual, da sua depressão, do seu estado de espírito receoso. E agora esperemos que a outra das duas forças celestiais, o eterno Eros, empregue a sua energia para se manter ao nível do seu adversário tão imortal quanto ele” (Freud, 2005: p. 111).

Não podemos dizer que o progresso se realiza em função da probabilidade de sucesso ou de um suicídio. Foi sempre por meio desta incerteza que o diálogo deu origem à ciência e em parte à filosofia. Mas o relativismo tem limites e já nada nos impede de considerar que os últimos trinta anos foram o palco da mais insana e psicótica das civilizações. O produtivismo actual tornou-se histérico e nessa medida vem substituir os prodígios e desarticulações da identidade que dominaram todo o pós-romantismo. Ao deslocar a centralidade do factor humano para o aparato técnico e para a cultura da sua sublimação, começa-se a assistir a uma euforia da desintegração que remete o espectáculo do estado para o limbo das fortalezas e retoma processos mais ou menos conhecidos de aceleração que conduzem a alterações do estado de coisas e à comercialização do fantasma da fruição. A inovação tecnológica e a performance técnica são um saber dirigido e instrumental que produzem determinados ordenamentos das acções sociais e, em consequência disso, afectam a predisposição psicossomática. A técnica é repetição que se acumula até se sintetizar na extinção que é conforme ao acto realizado. Os índices de

performatividade servem para avaliar a extensão do domínio do sistema produtivo-administrativo sobre as realizações humanas. O homem da biopolítica é essencialmente um performativo, um recriador de discurso da governação. Os laços sociais são atribuídos e garantidos ou condicionados depois de examinados e avaliados. Serve ou não serve? A arte do teatro não se sujeita a este sistema, porque não é previsível; mas trata-se de uma virtualidade de segundo grau, na medida em que as acções humanas são atingidas por desconexões e direcção contrárias. No teatro, as acções imaginárias realizam-se como um sopro de coisa infinitiva que passa. Por isso o teatro canta sobre a morte e instaura uma certa euforia que cohabita com o sentido de destino e também de esperança. A orquestração eufórica liberta os textos clássicos e dá sentido ao silêncio, e tem humor ou alegria porque a sua alma é nobre e vidente, pois observa com sábia ironia “o despertar da impossível realidade” (Barthes). O actor finge uma suspeição e, observada essa razão que vem de longe, de uma intuição alucinada, resolve aproximar-se. Entra em cena com a força de um presságio ou a urgência de um aviso; há nisto uma parte de verdade, porquanto a acção se confunde com *imagens de pensamento* (Benjamin) que se articulam para se constituírem como sentido insistente ou tão só o valor de ressurreição de uma alegoria que “contempla a vida fossilizada de modo a despertá-la”, como sugeriu Adorno<sup>159</sup>. Se o que dizemos é, por um lado, a expressão de um medo e constitui, em última análise, a tentativa de sinalizar o espaço que se prepara para ser invadido, a suspeita confirma uma premonição referida à *invasão*, ao *quem vem aí?* O público nasce na sequência dessa interrogação. No teatro, como em qualquer lado, o mundo corre sempre o risco de vir a ser abalado por uma ordem que contraria o estado de coisas, um inimigo superior, (a suspeita):

“Desde tempos imemoriais a Humanidade está sujeita ao fenómeno do desenvolvimento da cultura. (Alguns preferem, eu sei, utilizar aqui o termo civilização.) É a este fenómeno que devemos o melhor de que somos feitos e uma boa parte daquilo que sofremos. As suas causas e as suas origens são obscuras, o seu resultado é incerto e

---

<sup>159</sup> Adorno escreve na introdução a Benjamin (1992): “Aquilo que o atrai não é apenas contemplar a vida fossilizada – e despertá-la como na alegoria – mas também considerar as coisas vivas fazendo-as surgir como passadas, ‘pré-históricas’ para que elas cedam imediatamente o seu significado.” Por sua vez, esclarece Susan Sontag: “‘*O único prazer que o melancólico se permite, e que é poderoso é a alegoria*’, escreveu Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*. Na realidade, afirmou, a alegoria é a maneira de ler o mundo característica dos melancólicos, e citou Baudelaire: «*Para mim tudo se converte em alegoria.*» O processo que extrai um significado do petrificado e insignificante, a alegoria, é o método do drama barroco alemão e de Baudelaire, principais temas de Benjamin; e transmutado em argumento filosófico e em análise micrológica das coisas, é o método praticado pelo próprio Benjamin” (Sontag in *Introdução a Benjamin*. 1992).

algumas das suas características são facilmente reconhecíveis. Talvez conduza à extinção do género humano, dado que prejudica a função sexual sob mais do que um aspecto e, presentemente, já as raças bárbaras e as camadas mais atrasadas crescem em proporções maiores do que as categorias cultas. Talvez este fenómeno deva também ser posto em paralelo com a domesticação de certas espécies animais; é inegável que ele arrasta modificações físicas; ainda não nos familiarizámos com a ideia de que o desenvolvimento da cultura possa ser um fenómeno orgânico dessa ordem. As transformações psíquicas que acompanham o fenómeno da cultura são evidentes e incontestáveis. Elas consistem numa evicção progressiva das finalidades instintivas, juntamente com uma redução das reacções impulsivas. Sensações que, para os nossos antepassados, estavam carregadas de prazer tornaram-se indiferentes e até mesmo intoleráveis para nós; há razões orgânicas para a transformação sofrida pelos nossos ideais de ética e de estética. No conjunto das características psicológicas da cultura, há duas que aparecem como as mais importantes: o fortalecimento do intelecto, que tende a dominar a vida instintiva, e a introversão da tendência agressiva, com todos os seus consequentes e perigos. Ora as concepções psíquicas para as quais a evolução da cultura nos arrasta são contrariadas da maneira mais intensa possível pela guerra, e é por isso que somos levados a insurgir-nos contra ela; não podemos pura e simplesmente suportá-la; não se trata só de uma aversão intelectual e afectiva, mas igualmente, para nós, pacifistas, de uma intolerância constitucional, de uma idiossincrasia de certo modo exagerada ao extremo. E é bem possível que a degradação estética que a guerra comporta não pese menos, na nossa indignação, do que as atrocidades que ela suscita" (Einstein e Freud, 2007: pp. 61-63).

Mas o mundo é sempre um mundo ou o nosso mundo e o inimigo é aquele que vem liquidar as nossas construções e dissolver as augustas representações. Este é um dos sentidos que tem vindo a ser confirmado pela história, o de fazer aparecer em nome da civilização o projecto renovado de edificação de um templo mortuário. A contemporaneidade afirma um novo pensamento de estado: A indústria da cultura gera mais dividendos do que a indústria da guerra; talvez por isto as classes e os grupos que exercem poder, bem como os indivíduos, transferem a guerra para o plano das tecnologias da comunicação e para o *reino soberano* da biopolítica. As guerras mundiais destruíram o mito do bom selvagem e o da paisagem configurada como habitáculo do bem-estar (Kafka). Desta vez o invasor consegue manter-se invisível ou pelo menos dissimulado em regiões de difícil acesso. Ao contrário de outros tempos, em que era possível definir as fronteiras e instalar sistemas de defesa articulados e funcionais, onde a circulação da informação tinha como finalidade a sua subsistência, o nosso tempo mistificou a invasão e introduziu-a nas nossas cidades, nos canais de informação, e está em vias de inserir uma espécie de guarda avançada dentro do nosso corpo. Nada nos permite dizer que a invasão ainda



não começou e que as civilizações do *homo sapiens sapiens* não estão ameaçadas.<sup>160</sup> Pelo contrário. Estamos em guerra, vivemos no coração da guerra e os combates fazem parte do nosso quotidiano. Os governos, as universidades, os centros de investigação e os laboratórios, a multidão das reuniões de todo o género, o debate e a investigação, combinam estratégias de combate a esta crise sem precedentes; mas eles também são a guerra e sabem que não podem vencer o inimigo com as suas próprias armas nem vencer a crise com a produção e a competição, regressando à ideia mercantilista de produção. No teatro, a aquisição do mundo novo todos os dias pelo consumo de um certo número de artefactos com vista a uma progressiva acumulação de bens produzidos em série, não é um desígnio que possa ser concretizado. Paralelamente, a extensa panóplia de artefactos que inundam a rede administrativa e funcional confirma que o projecto histórico da chamada pós-modernidade é mais do que nunca dirigido pelas organizações. É um mundo complexo que se tem experienciado por inflexões e injunções de diagramas:

“Em 1947, Horkheimer e Adorno sugeriram, pela primeira vez, uma dimensão específica do papel negativo dos meios tecnológicos de comunicação: sua função manipulatória, configuradora da consciência individual a partir dos paradigmas da produção industrial e a conseguinte violação instrumental da autonomia da experiência humana. A produção industrial da consciência se antecipava, em seus prognósticos teóricos, como triunfo histórico de uma nova figura do totalitarismo moderno, e da barbárie” (Subirats, 1989: p. 71).

Seria conveniente admitir também que o pós-modernismo é um estado de fim de uma coisa e início de outra. No entanto, ainda não pusemos nome àquilo que aí vem, como já se disse. Para que haja futuro, acreditemos que o pós-modernismo talvez nunca tenha existido e que, neste ano da morte de Lévi-Strauss ainda haverá, em fim de contas, um lugar por onde procurar. Não nos parece bem outurgar a vida a um conjunto de modos e meios de sujeição a uma tristeza infinita e sem metafísica. Por isso existe o teatro, o lugar onde o público se move em profundidade para investigar *O Grito Claro*<sup>161</sup> de um trânsito ou de um corpo iluminado. Para nos ajudar, o sorriso amargo de Beckett olha para trás de si e lembra avisos sobre os ambientes

---

<sup>160</sup> Einstein pergunta: “será que existe alguma possibilidade de desenvolver o psíquico do homem de modo a armá-lo melhor contra as psicoses do ódio e da destruição? E longe de mim a ideia de só ter aqui em mente os seres ditos incultos. Pude eu próprio verificar que é sobretudo a chamada “inteligência” que é a vítima mais fácil das funestas sugestões, pois não tem por costume ir procurar soluções nas fontes da experiência vivida, sendo, pelo contrário, através do papel impresso que ela se deixa mais facilmente e mais completamente seduzir” (Einstein e Freud 2007: pp. 34-35).

<sup>161</sup> *O Grito Claro* (1958) será, mais tarde (1960), o subtítulo de um conjunto de poemas que António Ramos Rosa dedica a Adolfo Casais Monteiro e que se intitula *Viagem Através de Uma Nebulosa*.

aproximativos, tal como no teatro de Tchekov se vê sobre a estepe a aproximação de um teatro coral. O lugar por onde procurar o teatro actual conduz à necessidade de investigação por um coro apenas delineado em arte, anterior ainda aos modos de Tchekov no desenho de uma dissipação, tal como uma curva de horizonte onde, no além de uma sonoplastia inevitável, se desenhe *a rebelião das massas*.<sup>162</sup>

Durante uma fase da modernidade, o movimento artístico, ao libertar-se da objectualidade aspirou o manto sensível e experiencial, até deixar ficar à vista uma estrutura exangue. Esta logo desaparece e a arte passa a discutir-se a si mesma, como se fosse um género suspenso, cuja lei se proclama *après tout*. A verdade é que esta evaporação das convenções e configurações significa um levantamento geral contra uma ordem e uma desordem simultaneamente. A desordem que nasce do expressionismo e se purifica na ironia da arte conceptual e a ordem como regresso da figuração ou como um outro lado das coisas. O exercício de reconversão do corpo conduz o ser metafísico do *corpus* assim figurado a uma nova entidade complexa, uma arte em conflito com as imagens conservadas ou patenteadas num dado momento. Mas a arte como uma metafísica ao contrário – uma descida de anjos que tocam a potência espacial – diverge no tempo e inscreve no mundo um contínuo do ser destinado a ser escrito em memória da inquietação. O lirismo tem sempre tendência a ser descendente nas situações de aparição angustiosa. As coisas altas divagam livremente e interrogam-se caindo sobre o *logos*. Esse modo de pintar remete para o tempo dos milagres. Nos nossos dias, esse milagre é voltar outra vez a ser moderno e a interpretar a suavíssima imperfeição de acordes sensíveis a tons ou a voltas do sentido. A sociedade industrial faz nascer uma *Fénix de Ouro* na escuridão de uma matéria violenta sujeita a leis desconhecidas; o seu grito ilógico amplifica as mecânicas assassinas. O

---

<sup>162</sup> “Como é este homem-massa que hoje domina a vida pública – a vida política e a não política” Porque é como é, quero dizer, como se produziu?

Convém responder conjuntamente às duas questões, porque se prestam a esclarecimentos mútuos. O homem que agora tenta colocar-se à frente da existência europeia é muito diferente daquele que dirigiu o século XIX, mas foi produzido e preparado no século XIX. Qualquer mente perspicaz de 1820, de 1850, de 1880, pôde, com um simples raciocínio *a priori*, prever a gravidade da situação histórica actual. E, com efeito, nada de novo acontece que não tenha sido previsto há cem anos. «As massas avançam», dizia Hegel, apocalíptico. ‘Sem um novo poder espiritual, a nossa época, que é uma época revolucionária, produzirá uma catástrofe’, anunciava Augusto Comte. ‘Vejo subir a praia-mar do niilismo!’, gritava do alto de um penhasco da Engadina o bigodudo do Nietzsche. É falso dizer que a história não é previsível. Tem sido profetizada inúmeras vezes. Se o porvir não desse um flanco à profecia, também não poderia ser compreendido quando depois se cumpre e se torna passado. A ideia de que o historiador é um profeta do invés resume toda a filosofia da história. É certo que só se pode antecipar a estrutura geral do futuro; por isso mesmo é a única coisa que, na verdade, compreendemos, do passado ou do presente. Por isso, se o senhor quiser ver bem a sua época, olhe-a de longe. A que distância? Muito simples: à distância exacta que o impeça de ver o nariz de Cleópatra” (Ortega Y Gasset, 1989: pp. 70-71).

optimismo e de um modo geral os racionalismos recusam a dissolução, porque se acredita num sentido arquitectural das figurações do tempo. Por sua vez, o sentido irónico funda-se no conhecimento da descrição termodinâmica e, desse ponto de vista, sabemos que todos os sistemas se refractam e se expandem, se disseminam e se contraem e morrem. Todas essas forças convivem no âmbito de uma mesma realidade em transformação. A obra de arte comporta um desígnio que procura deter ou pelo menos adiar a morte absoluta e o teatro funda uma parte dessa legitimidade no facto de realizar actos de cooperação em vida. Em contra-mão, o mundo do espectáculo pós-moderno e as tentativas de decretar o pós-teatro organizam acontecimentos virtuais e acabam por instalar no poder a vacuidade organizada.

O escândalo actual é consequência de séculos de governação de descendentes dos sofistas. Hoje, no limiar da exaustão da esperança, governa-se e vive-se ainda ao ritmo do comunicado e da feitiçaria pós-teleológica produzida pelas linguagens burocráticas, autênticos sistemas de controlo da energia e da vontade, frutos apodrecidos ou coroa de glória de Protágoras, aquele que se considera “acima de todos os demais, capaz de ajudar qualquer um a converter-se num homem de bem. Além disso, [acrescenta] creio que mereço o pagamento que peço, e inclusive superior se o discípulo concordar” (Platão, 1970: p. 246). É caso para lembrar os versos de Camões, “Mísera sorte, estranha condição!” O pós-modernismo deverá terminar como um regime absoluto – o da industrialização cultural. Mas isso não significa que haja qualquer espécie de *consanguinidade* entre a indústria e a cultura. A indústria que temos resulta da consumação e da subsequente exaustão de um novo tipo de guerra, que sucedeu à hecatombe de 1939/45 e ao seu prelúdio, a *Guerra Civil de Espanha* de 1936/39. No entanto, as guerras do pós-modernismo procuram evitar qualquer semelhança, exercem o direito de dolo sobre a imitação e a verosimilhança para evitar a esperança de restauração de novas premissas realistas. Não sabemos ainda o que virá, mas depois de Bacon, as figuras de Lucien Freud talvez possam ajudar a despertar o nosso esquecido imaginário. A verdade é que, num ponto da nossa sinistra fragilidade, sobretudo aquela que cai sobre nós com o peso da imundície e a consciência reflexa da sua acumulação, a imagem do mundo contradiz-se, tal uma luz ao contrário. É nessa direcção que devemos olhar para o teatro. No silêncio das individualidades demora-se uma crescente vida clandestina, uma espécie de luta que se comunica na aparente segurança da construção, com a sua rede complexa de galerias, largos e passagens. Mas todo o covil treme com as *aproximações*.

“E se um grande ataque viesse a dar-se, que tipo de vestíbulo me poderia salvar? O vestíbulo pode servir para iludir, enganar, atormentar o assaltante: assim sucede ao meu nos casos desesperados. Mas, no caso de um ataque em forma, ver-me-ei obrigado a enfrentá-lo imediatamente e a pôr em acção todos os recursos do terreno, a aplicar nele todas as energias do corpo e da alma, como é natural. O covil já tem tantos pontos fracos impostos pela Natureza que se lhe pode ainda acrescentar mais este, obra das minhas próprias mãos. E, se é certo que não dei por isso imediatamente, pelo menos ponderei-o com toda a exactidão. Isto não quer dizer que esse defeito me não inquiete de vez em quando ou até continuamente, talvez. Se, nos meus passeios habituais, evito este lado da construção, é precisamente por o seu aspecto me ser desagradável: não me agrada ter sempre diante dos olhos uma imperfeição do meu covil que tantos transtornos me provoquem já na consciência”<sup>163</sup>.

É provável que a indústria cultural tenha desenvolvido projectos científicos destinados a “matrizar” (perdoe-se-nos o neologismo) o espectáculo. Em parte, a decadência dos tempos modernos associada à leitura que dele fazemos, começada no pós Maio 68 pela anunciação do *topos* “Sociedade do Espectáculo”,<sup>164</sup> atinge a sua aura de ironia trágica ao inventar a lei da continuidade e expansão do espaço-tempo. Guy Debord faz preceder o famoso ensaio por um excerto de Fierbach do Prefácio à segunda edição de *A Essência do Cristianismo*, onde se pode ler:

“E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... O que é sagrado para ele, não é senão a ilusão, mas o que é profano é a verdade. Melhor, o sagrado cresce a seus olhos à medida que decresce a verdade e que a ilusão aumenta, de modo que para ele o cúmulo da ilusão é também o cúmulo do sagrado.”

A técnica é um poder relativo ao homem. Seja qual for a forma com que se usa, será sempre um homem ou um conjunto de homens ou a humanidade que de um certo modo a utilizou. O

---

<sup>163</sup> *O Covil* é um conto de Franz Kafka e o excerto que aqui reproduzimos é transcrito da edição portuguesa dos Livros de Bolso Europa-América, com tradução de João Gaspar Simões. Lisboa: 1990. p.23.

<sup>164</sup> O conceito de “sociedade do espectáculo” foi criado por Guy Debord (Paris 1931-1994) nos anos 60 e ainda hoje se pode considerar um conceito operativo: “A sociedade que repousa sobre a moderna indústria não é fortuitamente espectacular ou superficialmente espectacular, ela é fundamentalmente “espectalista”. No espectáculo, imagem da economia reinante, a finalidade não é nada, o desenvolvimento tudo. O espectáculo não quer vir a ser outra coisa senão ele mesmo” (Debord, 1991: p. 14).

Para Debord “ 1

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (Debord, 1991: pp. 8-9).

fim da pós-modernidade talvez tenha a ver com essa *vox mundi* que nasceu com as tecnologias da comunicação, a indústria da cultura e a mundialização dos mercados. E é essa voz que agora se interroga sobre esse tempo chegado: como é a minha humanidade? Quem sou? Que valor ou que sentido tem “eu sou”? Pensamos, logo existimos?! No engendramento de uma hipótese de resposta a estas interrogações, o levantamento geral anti-cartesiano continua, com a sua imensa e poderosa biblioteca. Mas terá sempre chegado o tempo de o homem global se interrogar sobre a sua humanidade, para saber quem é e o que é. Quem somos nós, homens? Com que história vamos passar a viver, em que vislumbre de uma nova habitação? Que lugar é esse donde se alcança a magnitude das passagens e a excelência dos seus produtos imaginários?

“A relação antiga com o cosmos processava-se de outro modo: pelo êxtase. De facto, o êxtase é a experiência pela qual nos asseguramos do que há de mais próximo e de mais distante, e nunca de uma coisa sem a outra. Mas isto significa que só em comunidade o homem pode comunicar com o cosmos em êxtase. A desorientação que ameaça os modernos vem-lhes de considerarem esta experiência irrelevante e desprezível e de a verem apenas como vivência contemplativa individual em belas noites estreladas. Não, ela voltará sempre a impor-se, e então nem povos nem gerações lhe escaparão, como se viu, da forma mais terrível, na última guerra, que foi uma tentativa de religião, nova e inaudita com as forças cósmicas. Massas humanas, gases, energias eléctricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas do mar ressoavam de hélices, e por toda a parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe. Este grande assédio feito ao cosmos consumou-se pela primeira vez à escala planetária, isto é, no espírito da técnica. Mas como a avidez de lucro da classe dominante pensava satisfazer a sua vontade à custa dela, a técnica traiu a humanidade e transformou o tálamo nupcial num mar de sangue. A dominação da natureza, dizem os imperialistas, é a finalidade de toda a técnica. Mas quem confiaria a um mestre da palmatória que declarasse como finalidade da educação a dominação das crianças pelos adultos? Não será a educação, antes do mais, a indispensável ordenação das relações entre as gerações, e portanto, se quisermos falar de dominação, a dominação dessas relações geracionais, e não das crianças? Assim também a técnica não é a dominação da natureza: é a dominação da relação entre a natureza e a humanidade” (Benjamin, 2004: pp. 68-69).

### ***Fim de Festa***

Uma boa parte da actual cultura de massas ganha visibilidade nas grandes produções cinematográficas, na abundância de videoclips, de espectáculos e de concertos animados pelo fantasmagórico e pelo monstruoso. O consumo do horrível consubstanciado na atracção crescente por objectos góticos, engendrou uma complexa e rentável indústria destinada a um novo género de público emergente, obcecado por uma cultura do medo, onde se evocam

complexos de imagens que navegam na locubração do sombrio artefacto de uma caricatura do terror, como um abismo bramido nos mares tempestuosos das ilhas Órcades ou pousando-se suavemente nos mistérios que rodeiam os nevoeiros da *megalópolis*. Nas supostas alegorias de Kafka, pelo contrário, haverá apenas uma claridade trágica:

“O tema de Jekyll-Hyde não forma uma unidade com o seu cenário porque o seu tipo de fantasia difere do tipo de fantasia do cenário. Na verdade, não há nada de particularmente patético ou trágico em Jekyll. Gozamos cada pormenor desse maravilhoso malabarismo, desse belo truque, mas não existe nele nenhuma palpação artística emocional e o facto de que seja Jekyll ou Hyde a predominar é completamente indiferente para o bom leitor. Falo de distinções muito subtis, e é difícil expô-las de forma simples. Quando certo filósofo francês de ideias claras embora um pouco superficiais pediu ao profundo mas obscuro filósofo alemão Hegel que lhe expusesse as suas concepções de maneira concisa, este respondeu-lhe com aspereza: “ Estas coisas não podem ser expostas nem de maneira concisa nem em francês.” Passamos por cima da questão de saber se Hegel tinha razão ou não e tentemos resumir a diferença entre o tipo de história de Gógol-Kafka e o de Stevenson.

Em Gógol e Kafka, a absurda personagem central pertence ao mundo absurdo que a rodeia, mas trava uma luta patética e trágica para sair dele e integrar-se no mundo dos seres humanos – e morre no desespero. Em Stevenson, a irreal personagem central pertence a uma categoria de irrealidade diferente da do mundo que a rodeia. É uma personagem gótica num ambiente dickensiano; e quando luta e morre, o seu destino possui apenas um pathos convencional. Não quero de maneira nenhuma dizer que a história de Stevenson é um fracasso. Em minha opinião, é uma pequena obra-prima dentro dos seus limites convencionais. Mas tem só duas dimensões, enquanto as histórias de Gógol-Kafka têm cinco ou seis” <sup>165</sup>.

As chamadas artes do palco ocupam um lugar privilegiado na contemporaneidade. A arte jovem dos tempos modernos já não se revela de forma mais ou menos suspeita, em lugares inóspitos e por isso apela à cidadania através da escola. Estamos outra vez mais próximos do *ginásio*<sup>166</sup> grego, onde se estuda a redenção circular dos cantos guerreiros em tempos de paz. O exercício do teatro convence pela sua garantia de coisa conforme à *Paideia*, por um lado, e ao desígnio trágico, por outro. As sociedades do teatro são tendencialmente conservadoras e por isso preferem recuperar uma certa sociabilidade a perderem-se nos labirintos de um jogo atribulado pela fama jogada nos cartéis da televisão e das operadoras de marketing. O regresso do teatro à escola terá consequências profundas. Uma ou duas gerações habituar-se-ão a tempo à consagração de uma dança renovadamente telúrica. Talvez possamos assistir ao nascimento ou

---

<sup>165</sup> Vladimir Nabokov, in Prefácio a *A Metamorfose*, de Kafka. (2005). Trad. de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água.

<sup>166</sup> Do Gr. *Gymnasion* refere não só a escola e o lugar dos exercícios físicos, mas por extensão de sentido refere também o próprio exercício.

ao regresso triunfal de uma nova estética e de um outro ritual. A política exigirá o seu penhor e exporá as condições de favor que ordenarão as acções. Mas o pós-moderno vigia e necessita de assimilar a estética comercial à sua pose tecnológica pela sobreposição de laços retóricos – subliminarmente sofismas. O pós-moderno preocupa-se com a estruturação do corpo no sentido da sua vulgarização, como uma dissemelhança na obscuridade de um desenho de sombras. O grau de exibição do corpo atinge o âmago da neutralidade e do igualitarismo profissionalizante, mas também produz uma nova inquietação:

“De todos os lados vão chegando indícios de uma inquietação com o corpo, sinal de que, por razões algo obscuras, este se tornou problemático, palco de incerteza. A isso não será alheio o facto de estar assediado por intervenções de todo o género – flexibilização no trabalho, aperfeiçoamento genético, embelezamento cirúrgico, ameaça de doença e epidemias, como a Sida, pulverizado pelas imagens, transmitido à distância pela telemática, intensamente explorado pelas artes, etc. Explicar-se-ia, assim, a sensação difusa de que o “corpo” está em crise. Mas seria errado considerar que estamos a assistir ao assédio do corpo “físico” pela técnica e os poderes actuais. Essa visão pressupõe que o “corpo” esteve sempre aí, à disposição ou livre, domesticado ou espontâneo, mas sempre espaço de inscrição ou origem de expressões múltiplas, etc. Em suma, pronto para ser “redesenhado”.

Semelhante visão é demasiado moderna. O que entrou em crise foi justamente a concepção ou imagem de corpo “metafísico”, que se expressava juridicamente na primordialidade do “corpo próprio”, funcionando como garantia última da “identidade” do sujeito, ou da singularidade do “indivíduo”. A formação do “corpo” enquanto categoria da metafísica começara a esboçar-se no mínimo desde os gregos, caracterizando-se por uma divisão essencial: entre “corpo e alma”, antigamente, e entre corpo e “consciência”, nos modernos. Esta divisão constitui sempre uma linha de combate, altamente dramática, e que toda a história sublinhou. É em torno desta divisão que se opera a crise do “corpo”. Que, afinal, mais não é do que a crise da forma moderna do corpo, que tem sobrevivido mal aos imanentismos científicos e outros. Para que a “alma” se tornasse um mero fenómeno neurofisiológico bastou um passo, dado alegremente por muita gente. Desaparecida a “alma”, o corpo fica reduzido ao orgânico e às imagens em que se pluraliza” (Miranda, 2008: pp. 83-84).

O pressuposto da exibição traduz a influência do espectral, onde os corpos vivem da similitude e se objectivam no dispêndio energético. O espectáculo é substituído pela “visão útil” e pela descarga colectiva; como um ódio esclarecido, os tempos perturbam a vida regular e sincrónica e vemos tornar-se mais estranho o compêndio das nossas dúvidas e considerações. A atribuição de sentidos à história passa pela especialização de sistemas de construção de imagens e da sua articulação em narrativa. Trata-se de ligar partes radicalmente desconexas, de tornar outra vez belas as visões, como num sistema de acordes e harpejos. A concatenação é uma *arte* e o narrador um feiticeiro de argumentos endógenos e um artista da citação. O pós-modernismo só

tem sentido na medida em que os processos lógicos deram lugar a absurdos. Este é o seu declínio e talvez a sua glória. Trata-se, antes de mais, de deslocalizar os objectos, de alterar a regularidade das suas órbitas para desse modo construir casos e com eles o nascimento de um desejo “totalmente desconhecido dos antigos”, como disse Álvaro de Campos. O *Eros* pós-moderno é intensamente amoral, heurístico e dispendioso. A magia perde-se por difusão e osmose. As artes tendem outra vez ao isolamento. Os públicos buscam-se silenciosamente, desencontram-se e afectam um comportamento irreflectido. A arte actual vive um processo de julgamento por impiedade. O não-sentido exige a redenção por via da metanarrativa e esta acaba por consagrar-se às coerências do marketing, com o seu rol de estudos sociológicos, psicológicos e outros. A indústria substituiu-se à história com o intuito de equiparar a venda de serviços à promoção do bem público. O político é substituído pelo agente comercial e este realiza as funções de mecenas e de educador. Fundado na reinvenção do paradigma científico, o sistema industrial promove as suas acções filantrópicas com o discernimento de um processador de dados responsável pelo escoamento do mercado. A preocupação com a igualdade e com a justiça resulta do produtivismo actual, do mesmo modo que o actor se vê diferido e substituído pelo performer. Pressupõe-se que a indústria atingiu uma espécie de estágio supremo de valorização da marca, alternando entre a recuperação da economia e a crise. O sucesso é veiculado no discurso e promoção da marca. Os mercados tornaram-se lugares de circulação solitária, teatros sem público, orientados para o desfile de personalidades clientelares.



## II. PERFORMANCE

### Iniciação

Hoje, muitas décadas depois de Taine e de outras *frieiras*<sup>167</sup>, como diria Eça, muito depois dos grandes projectos iluministas e dos retratos e paisagens na pintura de Corot, sentimo-nos por vezes inspirados no credo da especialidade ou reconduzidos ao estudo do pormenor. No momento seguinte, guiados por um desses acasos que interrogam o curioso na sua aventura por tempos perdidos, surpreende-nos um acontecimento que veio tolher a realidade numa espécie de desfocagem, porventura o cendal de uma primeira instância de desfiguração da representação<sup>168</sup>. O escândalo da nova arte impressionista anunciava o fim de um mundo: a claridade afundava-se e as *arquitecturas* perdiam-se na liquidez difusa da *Cathédrale Engloutie*, de Débussy, e mais tarde sob o troar dos canhões e a invisibilidade dos gases venenosos<sup>169</sup>. Com efeito, a ilustração da pornográfica ou absoluta ostentação do mal configurado no frente a frente das trincheiras instaladas no coração da Europa, inaugurava o novo mercado da violência e uma espécie de marketing do extermínio.

---

<sup>167</sup> No célebre romance *Os Maias*, Eça de Queirós, referindo palavras do procurador Vilaça a propósito dos inconvenientes do Ramalhete, escreve: “ (...) uma lenda segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. Ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) ‘até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...’ ”.

Cesário Verde, no poema “Contrariedades”, refere explicitamente o filósofo: “A crítica segundo o método de Taine/ignoram-na (...)”.

<sup>168</sup> *Impression soleil levant*, de Claude Monet dará o nome ao novo movimento que o crítico Leroy classificou como impressionista. A nova arte scandalizava Paris desde a exposição do *Déjeuner sur l'Herbe* de Édouard Manet. O crítico Albert Aurier explica, em 1870, o sentido do novo movimento: “O seu verdadeiro fim continua a ser a imitação da natureza, mas já não nas suas próprias forma e cores, mas tal como estas são apercebidas. A impressão do instante é traduzida com todas as deformações de uma síntese rápida e subjectiva”.

<sup>169</sup> A este propósito Karl Kraus escreverá um imenso repto teatral intitulado *Os últimos dias da humanidade*: “Este drama, cuja extensão, medida à escala terrena, daria para preencher uns dez serões, destina-se a ser representado por um teatro do planeta Marte” (Kraus, 2003: prefácio).

Vem a propósito, também, ler o testemunho de Ernst Jünger sobre a guerra como experiência interior: “Foi a guerra que fez dos homens e dos tempos aquilo que são. Nunca uma raça como a nossa descera à arena da Terra para disputar entre si o poder de dominar a época. Porque nunca uma geração transpusera um portal tão sombrio e tão portentoso como foi esta guerra, para ressurgir na luz do dia” (Jünger, 2005: p. 14).

Hoje, quase um século e meio depois da “Perda de auréola”, de Baudelaire<sup>170</sup>, muitos livros depois de Rimbaud e das suas *Cartas do Vidente*<sup>171</sup>, que manifestam as tempestuosas deflagrações da identidade e as ruidosas bebedeiras no inferno do poético, hoje, no limiar da exaustão da metáfora, inclina-se em direcção ao risível toda a verosimilhança. Eis o actor totalmente possuído pela precipitação de acontecimentos na sua arte, tal como Van Gogh a quem uma espécie de desrazão vem assombrar a história do sentido desde o *divino* Baudelaire, o qual, segundo Rimbaud, “ainda viveu num meio demasiado artista; e a forma tão exibida por ele é mesquinha: as invenções de desconhecido reclamam formas novas”<sup>172</sup>. Em Rimbaud não será possível dissociar o personagem da obra. Uma espécie de conformidade radicaliza o vórtice: o estar a ser existente permanece no coração da obra, como a luz de urânio. Rimbaud é o criador de uma língua, de uma arma temível que descarna o que resta do coração subjectivo para expor o criador à visão fascinante do limbo da movimentação signica. Os actores reúnem-se no âmago do comportamento amoral, impiedoso e cruelmente iluminado pela pulsão vital, e por isso o sucesso da vida artística de Rimbaud tem existência numa literatura espantada do “eu”:

“Porque Eu é um outro. Se o couro acorda clarão, não há culpa dele nisso. Isso é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: olho-a, escuto-a: lanço um golpe de arco: a sinfonia elabora o seu remoer nas profundidades, ou aparece de um salto sobre a cena. Se os velhos imbecis não tivessem encontrado algo do Eu para além de uma falsa significação, não seríamos obrigados a varrer estes milhões de esqueletos que, desde há uma infinidade de tempo acumularam os produtos da sua vesga inteligência, aclamando-se autores ” (*Lettre à Paul Demeny*, pp. 165-166). Tradução nossa

A arte de Rimbaud é também arte de viver e as famosas *Cartas do Vidente*, em particular aquela que foi endereçada a Paul Demeny, constituem-se como *Manifestos*. A força proclamatória, a intensidade retórica das referidas invocações e apóstrofes lembram já o tropel eufórico das grandes odes de Álvaro de Campos, precedidas pelo Manifesto de Marinetti<sup>173</sup>:

---

<sup>170</sup> “A Perda de Auréola” é um dos pequenos poemas em prosa (XLVI) que integram *O Spleen de Paris*, publicado postumamente, em 1869. A Relógio d’Água publica em 2007, no n. 27 da colecção de livros de bolso BL., uma interessante tradução da responsabilidade de Jorge Fazenda Lourenço.

<sup>171</sup> As *Cartas do Vidente* datam de 13 de Maio de 1871; a primeira é endereçada a Georges Izambard e a segunda, com data de 15 de Maio de 1871, a Paul Demeny. Esta última é geralmente considerada como um texto fundamental da poética, pela ruptura que faz com o cânon tradicional.

<sup>172</sup> In “Lettre à Paul Demeny” (Charleville, 15 Mai, 1871) – *Arthur Rimbaud* par Lionel Ray, Seghers, Paris, 1976, p. 169. Tradução nossa

“Eu digo que é preciso ser vidente através de um longo, imenso e pensado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas d’amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele – mesmo, esgota nele todos os venenos, para apenas guardar as quintessências. Inefável tortura, onde ele tem necessidade de toda a fé, de toda a força sobrehumana, onde se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio! Porque ele chega ao desconhecido” (Rimbaud, Carta a Paul Demeny, pp. 166-167). Tradução nossa

Apesar da autoridade do discurso e da sua convicção, não deixa de observar-se na obra de Rimbaud uma espécie diferente ou rara de ironia trágica. Uma inevitabilidade de ser, um inevitável dar-se e decompor-se à medida que os textos o despossuíam. Rimbaud continuou a sobreviver de uma forma quase clandestina, através de um programa poético que visa contrariar os “velhos imbecis” que só tinham encontrado no “eu” a significação falsa “dos letrados, dos versificadores, dos fazedores de prosa rimada” dos que “sopraram sobre as suas rimas, turvando os seus hemistíquios”. Doravante é necessário “varrer esses milhões de esqueletos que, desde há um tempo infinito, acumularam os produtos da sua inteligência burguesa, reclamando-se autores”. Rimbaud é mais do que um maldito a quem falta o tempo para ser egoísta no exterior da obra. O exercício da escrita resulta num tormento existencial, numa electrocussão do tecido social que subjaz nele. A contaminação produz-se por efeito de um vírus que tem o poder de assombrar o real, como se as descontinuidades e as fulgurações ou a velocidade de imagens contaminadas, espalhassem à sua volta as futuras *ideiações* de Artaud. Só o actor tem o corpo preparado para viver uma experiência poética tão profundamente humana quanto trágica. Rimbaud desempenha de certa forma o papel de um temível guerreiro que se despoja de toda a sua arte enquanto realiza as contendidas. Talvez se possa ouvir na precocidade e leviandade da experiência musical de Mozart um exemplo contíguo; mas “o

---

<sup>173</sup> O primeiro *Manifesto Futurista*, da autoria de Filippo Tommaso Marinetti, 1876 (Alexandria) 1944 (Bellagio) aparecerá publicado nas páginas do *Figaro* a 20 de Fevereiro do ano de 1909. Trata-se de um texto poético, um pouco mais do que prosa poética, na qual o autor desenvolve um complexo contexto ficcional. Um grupo de amigos anda a vaguear, absorvendo estranhas e violentas energias emanadas de visões desejáveis, uma espécie de vórtice instrumental. Por entre a evidência dessa viagem caótica, os amigos futuristas inserem-se no coração das máquinas e da velocidade, numa voragem soprada pelo apocalipse do passado.

Na segunda parte do *Manifesto*, expõem-se os onze pontos programáticos que hão-de dar corpo e legitimidade ao protesto. Deseja-se “cantar o amor ao perigo,(...) a audácia e a revolta, (...) o movimento agressivo, (...) a beleza da velocidade, (...) cantar o homem, (...) aumentar o fervor entusiasta dos elementos primordiais (...) A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, porque (...) o Tempo e o Espaço morreram ontem. (...) Queremos glorificar a guerra, (...) queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo e todas as cobardias oportunistas e utilitárias (...). Vamos cantar as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer e pela revolta “(*apud* Marinetti, 1995: pp.94 - 95).

Na terceira e última parte, o autor reitera e esclarece o leitor sobre o propósito de submeter a arte à vida. Sabemos muito bem que dali a poucos anos se declarava a I Grande Guerra.

império se desfaz” e a poética em Rimbaud não comporta interesse jornalístico. O poeta regista uma latência de corpo experimentado, sopro diverso e ritualmente explosivo. Além do vago e do indefinido, para lá dos *topói* da evanescência simbolista, a obra de Rimbaud é feita de uma carne devolvida em versos e música. Ouve-se agora um novo mundo e o mesmo poema, o de sempre, o das vogais em risco de incêndio por “seus nascimentos latentes”:

“A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu (...)”<sup>174</sup>

## No *Salão*

Durante a leitura da obra de Mallarmé, a exegese atém-se a uma dificuldade dificilmente superável. O poeta explica tudo o que há para explicar, embora a explicação seja já o poema – uma coisa que acontece e que, de um modo geral, contraria o desígnio da racionalidade. A visão é relativamente frágil face ao movimento da matéria. Numa outra perspectiva, baseada na viagem e numa certa desordem de convivência burguesa, a sombra de Baudelaire continua por uma espécie de premonição de *satan* e da sua passagem na atmosfera do vício e da literatura. Mallarmé na “harmonia sobrenatural” do solitário *Salão* vive suspenso do nascimento dessa

---

<sup>174</sup> O verso transcrito dá início a um dos mais famosos poemas (neste caso um soneto) de Rimbaud. Preferimos transcrevê-lo na língua original e evitar desta vez a tradução:

### “VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autor des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Landce des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses penitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silence traverses des MONDES ET DES Anges:  
- O l' Oméga, rayon violet de ses Yeux!”

Arthur Rimbaud in *Oeuvres Poétiques*, “Poésies”, Ed. GF Flammarion, 1964, p. 75.

música, talvez a mesma que Verlaine havia também cantado<sup>175</sup>, como se as primitivas iluminações de Rimbaud fossem ainda o canto épico “de anjo em exílio” e se oferecessem agora, na paz do laboratório, ao desejo de reunir num *Livro* infinito essa espécie de lugar de fronteira onde os signos fervem numa paz alucinada de indiferenciação – os signos que se transmudam em música pelo sortilégio de uma evanescência musical nascida na fronteira da dissidência entre a linguagem e o paraíso<sup>176</sup>. Aí, nesses lugares *mal olhados* observa-se o mundo, como se o essencial se escondesse na obscuridade de um documento rasurado ou ilegível, embora observando à volta da cidade o fogo-fátuo de um efêmero diamante luminoso. Nas *Poésies* de Mallarmé parece ainda ressoar o cântico poderoso das *Flores do Mal*, cuja leitura teria assombrado definitivamente a aventura poética do ocidente:

“No inverno, quando o torpor me fatiga, estendo-me com delícias nas queridas páginas das *Flores do mal*. O meu Baudelaire ainda mal aberto e eu sou atraído para uma paisagem surpreendente que vive no olhar com a intensidade daqueles que o profundo ópio cria” (Mallarmé, 1976: p. 345). Tradução nossa

A obra de Mallarmé trabalhou uma espécie de matemática do *espaço vazio* e por essa razão encandescceu o entendimento e reorientou os propósitos da arte. “O Lance de Dados” abre a realidade da expressão a uma poética do espaço por onde se anda no intangível desencontro das palavras. Mallarmé vivia no seu *Salão*, como Cézanne no campo ou como alguém que tivesse visto a luz e as cintilações de cantos dos objectos. O poeta “vive na beleza” suportando ou tecendo o favor da poesia “nascida dela mesma (...) no repertório do ideal de todo o tempo”. Para Mallarmé, “uma alma desdenhosa do banal golpe de asa de um entusiasmo humano pode atingir *o mais alto cimo da serenidade* onde nos encanta a beleza”. O poeta constitui uma espécie de alquimia, de lugar de visitaçao ao que acontece no reino das palavras. O poema é

---

<sup>175</sup> Na sua *Arte poética*, Verlaine (1844-1896) *impõe* a supremacia da música, exalta a leveza e o vago, aos quais associa o acaso e o rigor por um sortilégio de nuances de cor e de sonho. Verlaine empenha-se contra a eloquência e a tirania das rimas e de uma prosódia ainda plasmada às configurações do império e do neo-clássico. O projecto poético confunde-se com uma outra viagem, a do verso como coisa ida em direcção “a outros céus e outros amores”. Para Verlaine o verso é a “boa aventura/dispersa no vento crispado da manhã/ Que vai florescendo a menta e tomilho.../ E tudo o resto é literatura.” Tradução nossa

<sup>176</sup> “Imagino que num desses raros serões de terça-feira, onde me fizestes a honra de escutar em minha casa os meus amigos conversar, o nome subitamente de Arthur Rimbaud se tenha embalado no fumo de vários cigarros, instalando, para vossa curiosidade, o vago.

Qual a personagem que discutis: pelo menos, com os livros *Uma Estação no Inferno*, *Iluminações* e os seus *Poemas*, há pouco publicados no seu conjunto, Rimbaud exerce sobre os acontecimentos poéticos recentes uma influência tão particular que, feita esta alusão, por exemplo, faz-se o silêncio, enigmaticamente e reflecte-se, como se muito silêncio e sonho um de cada vez se impusessem ou uma admiração inacabada” (Mallarmé, 1976: Lettre à M. Harrison Rhodes, p. 122-123). Tradução nossa

surpresa, é instante de duração da leitura. A revolução fora iniciada por Baudelaire inspirado por um sentimento do vívido – o seu testemunho exaustivo dos levantamentos da escrita. A arte do século XX procede em boa medida desta liberdade que foi concedida ao poema, embora Mallarmé, como Duchamp mais tarde, tivesse feito prova de destreza e capacidade técnica e artística invulgares. Mallarmé opera sobre a sedução das palavras por meio de vagas contemplações e reinscrições da tradição, partindo da escansão e da prosódia através de exercícios de transposição e de espaçamento de lugares e órbitas. As palavras reúnem-se por cintilações, como modos de choque e de visualização que geram incógnitos sentidos. Uma viagem por divagações ou pelo *demoníio da analogia*, mas através de uma preparação inaudita dessa viagem. Tudo são passagens, acasos que se transformam ou que se reúnem à mesa das probabilidades. Mallarmé acredita num “Teatro cujas representações serão o verdadeiro culto moderno; um Livro, explicação do homem” ou um teatro para mostrar o Livro: “Mostrar isso e levantar uma ponta do véu do que pode ser semelhante poema, é num isolamento o meu prazer e a minha tortura”. Esse desejo de Livro nasce da consciência de “tudo no mundo existir para chegar ao livro” – “o hino, harmonia e alegria como puro conjunto agrupado em alguma circunstância, das relações entre tudo”. Nas suas *Divagations*, o poeta anuncia o Livro “entre uma incoerência de gritos inarticulados” e um projecto de expansão: “Até no formato, aves: e vãmente (...) como um voo recolhido mas pronto a alargar-se, intervenção da dobra ou o ritmo, inicial conversa de uma folha fechada que contenha um segredo, o silêncio demore nele precioso e os signos evocadores sucedam para o espírito (...)”.

O século XIX terminará sob o signo da violência e das revoluções. Uma intensa e inédita convulsão mobilizará meios até então desconhecidos de energia e de mudança de comportamento e de percepção. O paradigma romântico, que sintetiza na França de Victor Hugo a consumação de uma nova mundividência, verá nascer o seu reverso num outro levantamento estético que terá lugar nas ruas, sob o signo de Saturno e de Marte, numa inconfundível aliança que dará origem às figuras tutelares de uma nova aventura artística que impulsiona o nascimento do modernismo e tem a sua origem no processo, até hoje insubstituível e intraduzível da *flânerie* de Baudelaire, que será prosseguida na violência dionisiaca da aventura de Rimbaud e na sensibilidade desarmada de Verlaine no seu deserto, intrinsecamente despossuído e reduzido à sua “infâmia” de herói. O estado pudera ainda felicitar-se, num último esforço, aquando das homenagens a Victor Hugo, mas perante a descida tempestuosa de novos anjos, simultaneamente terríveis e redentores, o regime vacila. Os grandes autores do fim do

século (Verlaine, Rimbaud e Mallarmé) tinham deixado um testamento em memória poética que ecoava e transmitia outros signos de inquietação. As marcas do corpo eram visíveis na poeira argilosa de novas arquitecturas, onde o tempo cíclico se esvaía até ao extermínio nas batalhas da Grande Guerra de 1914-1918. De algum modo Apollinaire<sup>177</sup> será o herdeiro dos grandes reformadores que tinham abalado a sensibilidade burguesa.

“ (...)

Nesse meio tempo, dois eventos fundamentais aconteciam em Paris: em Maio a estréia de *Parade*, um balé de Jean-Cocteau, com cenários e figurinos de Picasso e música de Erik Satie. Um mês depois estreava a peça *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, peça que o próprio autor denominava, profeticamente, de um “drame sur-réaliste”.

O público parisiense já estava preparado, de certa forma, para as mudanças radicais que se dariam na arte, a partir da virada do século, começando com o Fauvismo em 1905 e o Cubismo em 1907. Apollinaire é justamente o maior divulgador, através de prólogos e artigos, das telas de Matisse e Derain, Picasso e Braque, Vlaminck e Dufy, Gris e Léger, enquanto revoluciona com seus versos a poesia lírica. (...)

Quanto a *Parade*, coreografada por Léonide Massine, causou na sua estreia um grande tumulto entre os assistentes: com cenários, figurinos e adereços de Picasso; partituras de Satie – com uso de sirenes e ruídos de máquina de escrever, e argumento de Cocteau que satirizava o music-hall e incorporava cenas quotidianas – pela primeira vez utilizadas num balé – o espectáculo irritou muito o público que se sentiu iludido. Os artistas só conseguiram fugir da plateia enfurecida graças à intervenção de Apollinaire, que apareceu vestido com um uniforme de tenente do exército.

---

<sup>177</sup> O texto que, neste momento, resume o que gostaríamos de acrescentar ao que se disse sobre Apollinaire, pode encontrar-se na edição portuguesa de *O Século das Nuvens*, Ed. Assírio & Alvim, Lisboa, 2007. Trata-se da “Apresentação” escrita por Jorge Sousa Braga, autor também da versão para português desta antologia de poemas de Apollinaire:

“Guillaume Albert Alexander Apollinaire Kostrowitski, era de ascendência polaca (...)

Aos vinte anos ei-lo em Paris, interessado pela actualidade literária e política e revelando então simpatias anarquistas. Procura o primeiro emprego como secretário. Escreve, entretanto, novelas eróticas para sobreviver. Os anos que se seguem levam-no à Áustria, Alemanha e Inglaterra. Uma extensa galeria de mulheres com nomes como Linda, Annie (o seu amor não-correspondido está na base da «Canção do Mal-Amado», Marie, Louise, Madeleine, Jacqueline e prostitutas anónimas atravessam a sua vida e a sua obra. Entre os seus amigos em Paris nessa altura contam-se Picasso, Henri Rousseau, Henri Delaunay, André Salmon e Alfred Jarry. Poemas seus começam a ser publicados em várias revistas (Apollinaire colaborou também numa revista portuguesa – *O Portugal Futurista*). É o responsável pela reabilitação da obra do Marquês de Sade. Em 1911, acusado de cumplicidade no roubo da Gioconda, vai parar à prisão da Santé. No ano seguinte sai a sua primeira recolha poética – *Alccols*.

Com o advento da Primeira Grande Guerra faz uma petição para ser incorporado no exército francês. É admitido pela artilharia e passa depois à Infantaria. Acaba por ser ferido na cabeça pela explosão dum obus. Em 1918, publica *A Linda Ruiva*, uma espécie de testamento poético, inspirado em Jacqueline Kolby, modelo de Picasso, com quem viria a casar-se. A 9 de Novembro (o mesmo dia da abdicação do Kaiser), sucumbe à gripe que assola Paris. É sepultado no cemitério do Père Lachaise. Tinha 38 anos de idade.

Esta é uma das biografias possíveis de Guillaume Apollinaire. Dividido entre a Ordem e a Aventura, ele encarna o espírito novo que haveria de revolucionar todas as artes no século vinte.”

Já *Les Mamelles de Tirésias* foi recebido sem grandes incidentes, apenas com algumas vaias e assobios. Esta peça de vaudeville, que trata sarcasticamente as questões do feminismo e da natalidade, deriva em parte de *Ubu Rei*. Também, alguns aspectos do trabalho fazem lembrar *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, adoptado pelo autor a partir de um livro esotérico do mesmo nome. Quando encenada em 1911 e 1912 essa peça foi recebida com desdém pela crítica além de ser considerada ultrajante pelo público” (Glusberg, 2005: pp. 15-17).

Quase um século e meio depois do funeral de Victor Hugo<sup>178</sup>, assistimos ao regresso exuberante dos *realismos*, sobretudo associados às artes performativas necessárias ao desenvolvimento das indústrias da cultura. Durante séculos os propósitos do artista não se afastaram completamente da vontade de reorganizar os dados da percepção e do imaginário. A memória e o entendimento permitiriam fazer uma representação do mundo que, ligando o efeito à causa, se assemelhasse a ele na cor, na ténpera, nas envolvências, no ritmo, nos sentidos que acompanham os indivíduos e as multidões<sup>179</sup>. Hoje sabemos que o nosso tempo vive sem qualquer esperança de poder voltar a pintar os grandes frescos da vida social e as imensas paisagens do mundo, como fizeram Balzac e Zola em todas as literaturas e latitudes. O grande romance realista do século XIX procurava explicar e representar o mundo e permitia-se fazê-lo partindo do pressuposto de que a realidade era legível e de que a estrutura macrocósmica designava toda a complexidade e portanto acreditava-se numa aparência de infinito através de um processo metonímico de substituição de realidades, pormenores ou grandezas, e de configurações por analogia; nesse sentido, um determinado universo romanesco além de constituir-se como texto unificador, instaurava uma espécie de *ordem* em função de uma moral que, no essencial, se fundava na anunciação de um sentido para o futuro e se constituía como um aviso para o fim dos tempos. De certo modo, o velho princípio da *oficina* escolástica mantinha-se verdadeiro e em consequência disso a *poiésis* vencida a natural resistência. Importava apenas desfrutar as maçãs

---

<sup>178</sup> As exéquias de Victor Hugo (1885) mobilizaram uma multidão impressionante que acompanha o féretro até ao Arco do Triunfo e depois até ao Panteão. O autor de *Os Miseráveis* fora uma espécie de voz das revoluções que abalaram o século XIX e obteve dos seus contemporâneos uma unanimidade que raramente se observa na história. A voz dos injustiçados será, por sua vez, alcandorada a figura subliminar de uma França orgulhosa. Em 1896 terá lugar o funeral de Verlaine, também ele lembrado na rua por uma imensa multidão que virá encher as ruas do Quartier Latin. Às exéquias nacionais de Victor Hugo sucede a homenagem da rua a um dos príncipes dos *poetas malditos*.

<sup>179</sup> A este propósito iremos ler o *ensaio* de Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira*, onde propondo como estratégia discursiva um curioso diálogo entre Cyril e Vivian, Wilde discute uma das questões essenciais de todo o propósito estético: A Arte imita a natureza?



do pomar, sujeitar-se às vicissitudes do pecado e alimentar o discurso de modo a que o mundo coubesse nas fronteiras do texto e a *téchnê* pudesse iluminar-lhe o sentido. Com a pós-modernidade, o sentido do tempo convergiu para o campo das acções úteis que vigoram na realidade do mercado. Os propósitos realistas de algumas produções da indústria da cultura salvam o homem-massa do inferno da produção e do consumo. Trata-se de enquadrar acontecimentos que possibilitam a ocasião de grandes descargas físicas e emocionais. A Sociedade do Espectáculo faz passar o tempo de dentro para fora e desse modo elimina a realidade confundindo os espíritos. Ainda hoje ouvimos as palavras de Oscar Wilde, que haveria de pagar com a pobreza e o ostracismo a coragem de ser moderno em tempos sombrios. Assim parecem ser os nossos.

“Enquanto método, o realismo é um completo falhanço, e as duas coisas que todos os artistas devem evitar são a modernidade formal e a modernidade temática”<sup>180</sup>.

*O Declínio da Mentira* supõe a presença quase fantasmática da discussão da retórica e em particular da *Poética*<sup>181</sup> de Aristóteles. Se nos motivasse a projecção diacrónica dessa discussão, seríamos obrigados a regressar ao velho compêndio e à exposição da *Mimésis*, de modo a reconhecer as paisagens que desde então e até ao fim do neoclassicismo haveriam de projectar-se em quase toda a arte europeia. Julgamos, no entanto, que era mais adequado à nossa aula introduzir a conversa entre Cyril e Vivian<sup>182</sup> que além de lembrar os diálogos platónicos e uma certa literatura de *Salão*, aborda também uma questão fundamental para a discussão do sentido da modernidade: a arte imita a natureza ou a natureza imita a arte? Oscar Wilde resolverá a questão ao afirmar que [a] “verdadeira decadência é a intromissão da vida nos domínios da arte”. *O Declínio da Mentira* tem todas as características necessárias a um texto (assunto, extensão, energia, exposição de perplexidades, autoridade, capacidade de difusão e de abertura para a intertextualidade) e constitui, por isso, um excelente *pretexto* para a discussão estética. O pequeno ensaio em forma de diálogo tem ainda a vantagem da unidade, da condensação dos

---

<sup>180</sup> Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira*, Ed. Vega, Lisboa 2005, pp. 67-68.

<sup>181</sup> Sobre as questões da imitação (1985: p. 103) Aristóteles é muito claro e a elas dedica a maior parte do texto: “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.”

<sup>182</sup> Apesar do carácter quase prosaico da informação, não deixa de ser curioso lembrar que os interlocutores deste diálogo foram baptizados com o nome dos filhos do autor.

assuntos, a qualidade da escrita e o poder de produzir dúvida e inquietação. O pensamento de Oscar Wilde permite-nos também fazer algumas derivações; em primeiro lugar visitar *O Pintor da Vida Moderna*; com efeito, algumas das afirmações fundamentais de Wilde encontram-se muito bem definidas num texto de Baudelaire intitulado *Elogio da Maquilhagem*.

“A maior parte dos erros relativos ao belo nascem da falsa concepção de séc. XVIII relativa à moral. Nesses tempos a natureza foi tomada como base, origem e modelo de todo o bem e de todo o belo possíveis (...) a natureza nada ensina, ou quase nada, isto é, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer, e a garantir-se, tanto quanto possível, contra as habilidades da atmosfera (...) Tudo o que é belo e nobre resulta da razão e do cálculo (...) A virtude [...] é artificial, o mal faz-se sem esforço, naturalmente, por fatalidade (...) Tudo o que digo da natureza como má conselheira em matéria de moral e de razão como verdadeira redentora e reformadora, pode ser transposto para a ordem do belo” (Baudelaire, 2006: pp. 308,309).

Poderíamos ainda lembrar passagens de outros capítulos, igualmente reveladoras da sensibilidade do poeta em relação às questões estéticas e à urgência de equacionar os sentidos da modernidade, como “O Dandy” ou “A Arte Mnemónica” onde, a dado passo se pode ler: “De facto todos os bons e verdadeiros desenhadores desenharam a partir da imagem escrita no seu cérebro, e não a partir da natureza” (Op. Cit. p. 293). Mas não nos afastemos por agora do diálogo de Oscar Wilde: *O Declínio da Mentira*. A verdade é que julgamos estar a ler uma introdução à estética nos tempos modernos, pois se discute a origem do belo e se projecta a necessidade contemporânea da sua autonomia; o ensaio lembra o testemunho de um espírito crítico e sensível e reflecte também o pulsar e o fazer estético de uma época em convulsão. Ao discutir as correspondências entre o pensamento e a realidade, as linguagens, a representação e o *lugar* dos objectos, Wilde contribui de forma decisiva para romper a lei de Aristóteles e as normas de Taine e de Zola que prosseguiram de forma algo heróica o declínio da autonomia do fazer artístico. Agora a arte acrescenta-se à realidade e perturba a fixidez hierática de todas as catedrais de silêncio e das suas imagens. Mas talvez não seja assim, porque ao tentarmos discutir a história são ainda elas que pesam - as construções do sentido - como um império sobre a nossa memória construída de regras e legislação, são ainda elas que filtram a energia e a vontade desde os séculos dos séculos. Num pequeno estudo introdutório muito lúcido, Ernesto Sampaio<sup>183</sup> recolhe algumas das mais significativas reflexões do autor: “A escolha adequada para a grande arte é a própria arte; não a vida (...) a realidade da vida é a irreabilidade da arte (...) a

---

<sup>183</sup> V. o notável prefácio de Ernesto Sampaio intitulado “A Arte cria vida, não copia” in *Wilde*, 2005: pp. 5-14.

vida é um pesadelo de que é preciso despertar, que impossível em arte é tudo o que acontece na vida real e que por artificial separação da alma e do corpo os homens inventaram o realismo, um vazio e vulgar idealismo (...) A vida é que é o espelho, e a arte a realidade (...) A arte não exprime mais nada senão a si própria (...) O realismo é um completo falhanço; no momento em que a Arte abdica dos seus meios imaginativos, abdica de tudo (...) A mentira, o acto de contar belas coisas não verdadeiras é o projecto exclusivo da arte (...) A arte não imita a natureza”.

O texto é um objecto que circula e a leitura é um trânsito na multidão de signos que se apresentam a várias vozes. *O declínio da mentira* vagueia sobre as considerações de Aristóteles, tanto como um manifesto *Contra a interpretação* (Sontag: 2004). As leituras tendem para a história quando se pretendem omissas e reivindicam apenas uma autoridade e relevam dela. A arte imita a natureza tanto quanto se pode perceber nas esculturas de Fídias, porque não há deus mais belo do que *Apolo* nem senhor mais poderoso do que Zeus. A natureza toma parte no homem, naquilo que é o seu coração insatisfeito. A teoria vem representar-se para discutir a criação do mundo. Sim, “a natureza imita a arte” e só isso pode dar sentido à sua metamorfose.

“Depois destas premissas e destas considerações gerais, procuremos reconhecer em que grau e em que medida estes instintos da arte naturante se desenvolveram entre os Gregos: habilitar-nos-emos desse modo a compreender e a apreciar mais profundamente a relação do artista grego com os seus modelos primordiais, ou, na expressão de Aristóteles, a «imitação da natureza». Não podemos fazer mais do que aventar hipóteses a respeito dos *sonhos* dos Gregos, apesar de toda a literatura especial e de inúmeras anedotas que com ela se relacionam; mas hipóteses podemos fazê-las com uma certa segurança. Na presença da precisão e do recorte da sua visão plástica, unidas à sua evidente e sincera paixão da cor, ninguém poderia impedir-se, com grande espanto dos que nasceram mais tarde, de supor para os sonhos deles uma causalidade lógica das linhas e dos contornos, das cores e dos grupos, um encadeamento das cenas que recordasse os baixos-relevos cuja perfeição e cuja incomparável beleza nos autorizariam, certamente, se tal comparação fosse possível, a qualificar de Homeros os gregos que sonham, e de grego sonhador o próprio Homero. Tal comparação teria um significado mais profundo do que se o homem moderno ousasse, a propósito dos seus sonhos, comparar-se com Shakespeare” (Nietzsche, 2002: pp. 46-47).

Os actores que apresentam Cyril e Vivian conversam naturalmente, como nos salões do maneirismo. Fazem passar por inertes as soluções, interrogam-se, despertam a intemperança que rodeia o campo das descobertas. As soluções não ajudam os actores, mas eles só devem falar do que conhecem. O argumento contradiz o exemplo quando os actores fingem o que pensar. Nessa altura, um deles levanta-se e dá um passo. Os actores ficam em silêncio para ouvir o drama lírico. Simulamos uma oficina onde se estudam os pensamentos nos seus

bocados de frase. O ensaio é um poema sobre a temeridade do artista. A sua natureza de corpo forma-se e por essa razão se torna real e existente. No levantamento do actor o texto sai corrido, mas não apressado. Os actores não criam as relações entre as frases; são estas que os criam a eles, diríamos, se acaso pretendêssemos repetir o paradoxo de Oscar Wilde.

## ***Quadrado negro***

O ícone de Malevitch é uma experiência e, como tal, história de coisa feita. Para nós, leitores, o signo de uma itinerância simultaneamente física e especulativa que nos vem guiando desde os primeiros índices do *espaço vazio*. Tal como numa cena de teatro, o *quadrado negro*<sup>184</sup> não é uma total ausência ou patologia do vazio ou da anulação do espaço. A presença do pintor na tela subjaz aos sinais da mancha, nas marcas da errância dos materiais e dos movimentos da pintura. Essa marca indelével é a polifonia de um acaso, objectividades de luz de poesia e, porventura, símbolos do ruído que se manifesta em toda a percepção. O *Quadrado Negro* aparece pela primeira vez na cenografia da ópera *Vitória contra o Sol* e pode ser entendido como primeiro sinal – um lugar inventado que está para além da cortina que se vem fechando sobre o contrato social e as vicissitudes públicas. No teatro, o além da visibilidade sucede na aparição do actor, ou melhor, sobre a tela e a deposição do movimento, como um *lance de dados*. O apelo de Malevitch está para além das prescrições da época – cubistas, futuristas ou construtivistas.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> “O seu *Quadrado Negro* não era apenas um símbolo de liberdade, era também um ícone, não um ícone para ser olhado, ser adorado, mas para ir além dele, mergulhar no divino (...) Foi semeando as pequenas manchas de Monet que Malevitch fez nascer os seus quadrados negros, vermelhos, multicolores. O tema iria tornar-se pretexto; o quotidiano, ritual, emblemático, não circunstancial. É o que Malevitch traduzirá em *A Luz e a Cor*, em 1922.1925: ‘Qualquer coisa, a que se chame luz, tornou-se tão estanque como qualquer outro material.’ Conceito a que poderia corresponder a frase de Mallarmé: ‘Nomear um objecto é suprimir três quartos da fruição do poema; sugeri-lo é o sonho’” (Néret, 2004: pp. 7 - 8).

<sup>185</sup> “Convém de passagem render homenagem ao grande percursor das inovações picturopoéticas relativas aos livros futuristas de 1913, e da reflexão sobre a origem rítmica da arte que preside, em particular, à concepção da Ópera *Vitória sobre o Sol*. Este é, sem contestação, Stéphane Mallarmé, cujo poema “Um Lance de Dados nunca Abolirá o Acaso” transcreve os processos que se utilizam na música, numa partitura tipográfica. Com o poema “Um Lance de Dados nunca Abolirá o Acaso” temos o embrião do futuro poema-quadro dos futuristas italianos, franceses e russos, Marinetti, Kroutchenick e seus seguidores, poetas ou pintores, não farão mais do que desenvolver ‘O ritmo do Livro’ que o poeta simbolista sugere no seu prefácio a “Lance de Dados”: (...) a harmonia e a complementaridade entre Kroutchenick (Prólogo), Matiouchine (música) e Malevitch (cenários e guarda-roupa) triunfa em *A Vitória sobre o Sol*, ópera que marca uma data importante na evolução das artes do século XX. Foi simultaneamente uma primeira tentativa de espectáculo «total», em ruptura com as concepções teatrais habituais e uma *performance* a que hoje em dia chamaríamos *happening*. Foi também motivo de um escândalo ciclópico” (Néret, 2004: p. 44).

Na atmosfera do salão de Mallarmé levanta-se já um primeiro suprematismo, a superação não tanto de uma técnica, mas de uma prisão, onde um facto territorial tende a conformar a vida social por via do estado centralizado e proprietário de um enorme aparelho de dominação. Por efeito de condições muito específicas de espírito do lugar, a aventura de Malevitch prossegue no poema-espaço de Mallarmé, talvez o representante ou o mensageiro do *Livro-espectáculo*, conjunto das visões e arquétipo de uma terra cósmica em interacção geral com o lugar que não se conhece: o existente na semente e a ideiação transformada em ícone pelo olhar interior.

A partir de agora não nos faltarão os exemplos. A natureza escapa-nos, mas a fotografia virá ainda sossegar durante algum tempo a tentação da imagem e do reconhecimento. Um pouco por toda a Europa, em todos os domínios da expressão artística assistiremos à sublevação dos processos e ao levantamento geral da criação em favor de um novo pensamento. Ocorre-nos pensar o *Quadrado Negro* de Malevich e então “uma cortina cai sobre a paisagem”<sup>186</sup>. Ficamos sós ou desarmados perante a perplexidade e não sabemos bem o que nos será dado ver ou imaginar quando o pano subir. As palavras do pintor não podiam vir mais a propósito:

“A natureza está dissimulada no infinito e nas suas numerosas facetas, e ela não se desvenda nos objectos; nas suas manifestações, ela não tem língua nem forma, é infinita e não podemos abarcá-la. O milagre da natureza reside no facto de estar toda inteira numa pequena semente e, no entanto, não podemos abraçar tudo isso. O homem que possui uma semente possui o universo, e ao mesmo tempo não pode distingui-la, apesar da evidência da origem desta última e dos argumentos científicos. É preciso discernir esta pequena semente para desvendar também todo o universo”<sup>187</sup>.

Ao libertar-se da objectualidade, o movimento artístico aspira o manto sensível e experiencial até deixar ficar à vista uma estrutura exangue que logo desaparece. A arte passa a discutir-se a si mesma como se fosse um género suspenso, cuja lei se proclama na voz de um génio. A verdade é que esta evaporação das convenções e configurações significa um levantamento geral contra uma ordem e uma desordem simultaneamente. Mas se acaso duvidássemos da evidência de todo o teatro comportar um vínculo realista por meio da presença do actor, lembrávamos algumas palavras de Fernand Léger, numa conferência na Academia Vassiliev, em Montparnasse, sobre “As Origens da Pintura e o seu Valor representativo”:

---

<sup>186</sup> Esta ideia foi exposta como um modo de desenho, ao longo de sucessivas aulas e encontros de arte e filosofia interpretados por Amadeu Santos.

<sup>187</sup> Malevich, cit. por Gilles Néret in *Malevitch*, Ed. exclusiva para o Jornal Público, 2004.

“O valor realista de uma obra é perfeitamente independente de qualquer qualidade imitativa. O realismo pictórico é a prescrição simultânea das três grandes quantidades plásticas: as linhas, as formas e as cores” (Néret, 2004: p. 37).

Como no teatro, a composição conduz ao humano pela forma sublime dos corpos em trânsito, com a sua luz, no acaso do plasma cindido em constelações. Uma profunda tristeza da criação que vem ensombrar a quietude das representações. Então a dúvida continua, uns dias depois ou no século seguinte e no pensamento que sucede à imagem (Picasso dirá que pensa o que vê depois de Baudelaire) lembramos a experiência daquele dia em que recomeçamos o mais humano e mais simples dos exercícios e nos pusemos a observar alguém que passa na rua... Em que medida é que se pode notar com rigor tudo o que constitui esse movimento, tudo o que é a pessoa e aquilo que a envolve, o guarda-roupa, a rua, as casas, o céu, o que pensa e o que não pensa, o autocarro que chega com as suas conversas na passagem, o que está a acontecer-lhe, o que nela se altera por efeito dos que a olham ou simplesmente passam e por aí fora até ao princípio do mundo ou à complexa corrente de consciência e às capacidades de representação? É claro que se pode entender a perspectiva realista do ponto de vista da notação do pormenor ou do retrato fotográfico. Mas ficaremos alguma vez a saber tudo? Pensamos que não. Surgem então as dificuldades e algumas incertezas.<sup>188</sup>

## **A revelação**

Em 1925 Ortega Y Gasset publica um ensaio que virá a tornar-se famoso no âmbito dos estudos artísticos. Chama-se o pequeno opúsculo *A Desumanização da Arte* e debruça-se sobre o apagamento do efeito de real consubstancial à obra de arte jovem do seu tempo. Num redobrar de interesse pelas questões da época, o filósofo tenta compreender de um ponto de vista sociológico o comportamento dos públicos perante a emergência de uma arte nova, por vezes sobranceiramente artística. Com a invenção da fotografia, a nova arte distancia-se do real, converte-se gradualmente e torna-se cada vez mais obstrução, pensamento e cada vez menos imitação. O público deixa de assistir nas telas ao espectáculo da paisagem configurada de acordo

---

<sup>188</sup> Cf. p. 27 do presente estudo.

com as regras da unidade de plano, dimensão, cor ou ritmo<sup>189</sup>. O mesmo problema será lembrado por Walter Benjamin no ensaio a que já nos referimos: “quanto mais diminuir o significado social de uma arte, tanto mais haverá no público um divórcio entre a atitude crítica e o prazer – como se prova nitidamente com a pintura. O convencional é apreciado em sentido crítico, aquilo que é verdadeiramente novo critica-se com má vontade” (Op. Cit. p. 230).

As reflexões de Ortega Y Gasset constituem também leitura obrigatória da nossa aula. Ainda hoje, nós, contemporâneos, temos dificuldade em ler os objectos culturais e artísticos que nos rodeiam e que se organizam para designar a arte do nosso tempo. Uma certa incapacidade para a leitura da obra de arte parece constituir um endemismo do nosso sistema de ensino e favorece uma espécie de iletrismo ou pelo menos uma desadaptação ou impotência expressiva que tem afectado as últimas gerações. Temos a sensação de que a nossa estrutura cognitiva está formatada para a apreensão quase exclusiva dos parâmetros realistas e não parece ser possível ver um pouco mais adiante. A ter sentido a boutade de Zola “O homem de génio nunca tem espírito”, toda a arte que irrompe a partir do impressionismo acumula signos de areia que se esvaziam de toda a possibilidade comunicativa, até se chegar a uma zona que remete a obra para o esquecimento onde terá finalmente lugar a morte térmica. Sabemos que não foi assim e Gasset é claro quando se propõe debater em volta da nova arte impopular “ (...) o facto inquestionável de uma nova sensibilidade (...) as diferenças particulares da arte jovem, [e] a tendência para desumanizar a arte”. Este pensamento vem lembrar que o debate continua a ser urgente porque nos faz pensar nas exposições, nos quadros, fotografias, instalações e performances, no cinema e no livro que não compreendemos. Quantos de entre nós ousaram penetrar no labirinto de *Ulysses*, de Joyce, ou noutro tempo, nos delírios fabulosos dos infernos de Rimbaud e da metafísica quase branca de Mallarmé? Passou um século, passaram dois séculos e alguns dos nossos projectos de arquitectura mental ainda se encontram configurados

---

<sup>189</sup> “ (...) Não foi por acaso que a pintura começou a romper com as convenções da representação muito antes de qualquer outra arte, inclusive a poesia, e assistiu, de longe, ao maior número de revoluções formais desde então. Perante a tela, o pintor goza de uma liberdade individual sem contrapartida nítida. Contudo, longe de ser a demanda *par excellence* de solitários, a pintura foi objectivamente a mais cooperadora das artes modernas. Em nenhuma outra ocorrem, com tanta frequência e actividade, os termos “escola” e “movimento” – no sentido forte de aprendizagem mútua e de propósito comum. Originalmente, pois, o treino numa academia ou num estúdio era crucial. Mas talvez, a um nível mais profundo, a genuína liberdade da pintura, no seu fraco espaço de invenção, carecesse também da compensação de uma sociabilidade distinta. Seja como for, é típico dos pintores associar-se entre si de um modo muito raro entre os escritores ou os músicos e, na sua interacção, fornecerem, de longe, as séries mais claras de rupturas estilísticas na história geral do modernismo.

Estas características assinalaram, previamente e com toda a probabilidade, a pintura como o lugar privilegiado de uma transição para o pós-moderno” (Anderson, 2005: pp. 126-127).

segundo padrões do século XVIII. De certo modo, o problema com que nos debatemos também é o da competência técnica e o da formação teórica; o domínio do sensível precisa de ser procurado e, às vezes, a simples leitura, o questionamento, a crítica ou a mostragem fazem milagres. Nesse sentido, um século de saber e de sensibilidade artística, décadas de criação, de descoberta e de maravilha, reconfiguram o nosso entendimento, actualizam a nossa competência e provam que esse *ser/estar* na actualidade estava apenas bloqueado. A educação pela arte, num certo sentido, continua na ordem do dia, embora não deva confiar-se ou confundir-se com alguns propósitos e leis anunciados na cidade de Platão.<sup>190</sup>

## ***Patafísica***

Todas as grandes épocas começam por pequenas manifestações. A nossa começará no *Théâtre des Pantins*, onde Jarry criou uma espécie de fascínio no teatro – massas combustíveis de matéria lèveda que se oferece como potência que irradia desconcerto sobre a paz das significações. Com efeito, é costume considerar-se *Ubu Roi* o texto fundador de um novo entendimento do teatro e não arriscariamos muito se o considerássemos o primeiro grande discurso teatral da modernidade; mas a obra de Alfred Jarry deixa-nos com uma sensação de fim de texto e com uma espécie de disposição pós-metafísica, se nos pomos a tecer considerações sobre o autor. Eis o inventor da *patafísica*, “a ciência das soluções imaginárias, que confere simbolicamente aos traços gerais as propriedades dos objectos descritos pela sua virtualidade” (Jarry, 2005: p.300). Ele só conhecia as tábuas do Théâtre de l’Oeuvre e os deslumbres da multidão que “não compreende Peer Gynt, uma das peças mais claras que há; não percebe melhor a prosa de Baudelaire, ou a rigorosa sintaxe de Mallarmé; ignora Rimbaud, sabe da existência de Verlaine desde que ele morreu” (*Op. Cit.* p. 294).

---

<sup>190</sup> Alguns autores acreditam ou acreditaram numa outra possibilidade, como é o caso de Herbert Reed: “A tese que se apresenta neste livro não é original. Foi explicitamente formulada por Platão há muitos séculos, e a minha única ambição é traduzir a sua opinião sobre a função da arte na educação em termos que se apliquem directamente às nossas necessidades e condições actuais.

Uma das curiosidades da história da filosofia é o facto de uma das noções mais acarinhadas deste grande homem nunca ter sido seriamente considerada por qualquer dos seus seguidores, sendo apenas Schiller uma excepção. Os intelectuais têm jogado com a sua tese como com um brinquedo: reconheceram a sua beleza, a sua lógica, a sua perfeição; mas nem por um instante consideraram a sua exequibilidade. Trataram o ideal mais apaixonado de Platão como um paradoxo inútil, que só pode ser compreendido no contexto de uma civilização perdida.

A tese é: a arte deve ser a base da educação” (Read, 2007: p. 13).



*Rei Ubu* é, provavelmente, aquele texto que gostaríamos de estudar como introdução ao problema da Performance e das artes do palco<sup>191</sup>. Não se trata apenas da criação de um dos mais interessantes signos da teatralidade dos tempos modernos; cremos que em *Rei Ubu* é possível também estudar a gênese de um humor concebido na alegria de ser jovem e de encontrar soluções para realizar no concreto operações de magia, como fazer aparecer e mudar a forma de espaços e personagens ou mudar de cena *porque sim*, sem que algum objecto no palco seja causa ou efeito dessa operação. Nietzsche *dixit*: “Queremos deixar de transformar as causas em pecadoras e as consequências em carrascos” (Aurora: p. 147). Um só actor, empunhando um cartaz onde se lê “o exército polaco todo” inaugura provavelmente uma época de libertação de gestos, de meios, de linguagens, mas também de exigência de leitura, de alteração do paradigma em que se movimentava o público; de certo modo talvez estivéssemos a regressar a algumas atmosferas da antiguidade, nomeadamente à comédia romana, de onde nos vem a notícia de casos de provocação e às vezes de violência que envolvia actores e público. Assim foi quando *Dom Ubu* abriu o espectáculo dizendo a célebre palavra “Merdre”. Vale a pena lembrar, nas palavras de Roselee Goldberg, os acontecimentos dessa extraordinária estreia do dia 11 de Dezembro de 1896:

“Toda a Paris literária se preparou para a noite de estreia. Antes de subir o pano, foi colocada no palco uma mesa tosca, coberta com um tapete “sórdido”. O próprio Jarry apareceu com o rosto pintado de branco, bebericando de um copo, e, durante dez minutos, preparou a plateia para o que ela devia esperar. “A acção que está quase a ter início”, declarou, “passa-se na Polónia, ou seja, em lugar nenhum.” E o pano subiu, pondo à vista o cenário único – concebido pelo próprio Jarry com o auxílio de Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec e Paul Sérusier –, pintado de forma a representar, nas palavras de um observador inglês, “o interior e o exterior, e inclusive as zonas tórridas, temperadas e árticas ao mesmo tempo” Então, Ubu, (o actor Firmin Gémier), com uma roupa que lhe dava a forma de uma pêra, declamou a primeira fala da peça, na verdade uma única palavra: *merdre*. Um pandemónio instalou-se no teatro. Mesma com o acréscimo de um “r”, a palavra “merda” era rigorosamente proibida nos espaços públicos, de cada vez que Ubu repetia a palavra, a reacção era violenta. Enquanto o pai Ubu, o representante da patafísica de Jarry, “a ciência das soluções imaginárias”, ia abrindo caminho até ao trono da Polónia por entre a chacina generalizada, os músicos da orquestra pegavam-se aos socos e os manifestantes aplaudiam e vaiavam, demonstrando o seu apoio ou o seu repúdio perante o que ali se passava. Bastaram duas representações do rei Ubu para o Théâtre de l’Oeuvre ficar famoso” (Goldberg, 2007: p. 17).

---

<sup>191</sup> Este entendimento foi previamente observado nas obras de Jorge Glusberg (2005) e de Roselee Goldberg (2007).

Estávamos perante um teatro completamente diferente, cujo imaginário, não deixando de lembrar Rabelais, Laurence Sterne, talvez Swift e por que não as terríveis provações do jovem *Cândido*<sup>192</sup> perante os búlgaros, constitui um acontecimento artístico e social de enormes importância pela iconoclastia das formas, é certo, pelo encantamento que o riso produz em lugares do corpo, claro, mas também por essa ousadia que fazia perpassar no texto uma deliciosa inteligência onírica, quase inocente na evidência da sua simplicidade. No teatro aparecemos e desaparecemos quando queremos, um toque, um passo, o som e a luz que for preciso e aparecemos na Polónia ou em lugar nenhum. Jarry assistiu a aulas de Bergson e ao que sabemos foi um aluno diligente; associou-se às artes, à pintura e à música em particular, viveu pouco como Rimbaud e inspirou Artaud que lhe dedicou um teatro com o seu nome. A farsa do poder em *Rei Ubu* é um grito de liberdade e talvez seja ela que lhe permite ainda cantar sobre a morte, numa melancólica elevação por um projecto de sublevação metafísica, como se poderá compreender nas palavras em que anuncia, em carta a um amigo, a morte próxima:

“O Pai Ubu, desta vez, não escreve febril. (isto começa como um testamento que, aliás, está feito.) Julgo que compreendeu que ele não morre (pronto, lá se soltou a palavra) por causa de copos e outras orgias. Não tinha essas paixões e teve a vaidade de se mandar examinar todo pelos ‘merdicos’. Não tem nenhuma tara, nem no fígado, nem no coração nem nos rins, nem sequer nas urinas! Está simplesmente esgotado (fim curioso, quando se escreveu *Supermacho*) e a sua caldeira não vai explodir, mas apagar-se. Vai parar muito devagarinho, como um motor estafado. [...] Acima de tudo, o Pai Ubu, que não roubou o descanso, vai tentar dormir. Ele acredita que o cérebro, na sua decomposição, funciona para lá da morte e que *os seus sonhos* é que são o Paraíso” (*Op. Cit.* p. 336).

No ano da estreia de *Ubu*, andaria ainda por Paris um jovem poeta e artista chamado Filippo Tomasso Marinetti. Treze anos depois, em Fevereiro de 1909 *Le Figaro* publica o manifesto futurista, como já dissemos, e Marinetti estreia no mesmo teatro, com enorme êxito, uma sátira ao estilo patafísico de Jarry intitulada *Le Roi Bombance*. (Goldberg, 2007) Mas foi Jarry que inaugurou uma forma diferente de *falar* em teatro que só é possível de facto compreender nesse reino inviolável das *soluções imaginárias*. Mas aí, onde vivem a maravilha e as grandes narrações e fábulas, aí donde nascem e convivem os génios, duendes e fadas, nesse lugar incríado onde se dedicam a fabricar probabilidades os monstros e outros acidentes, aí nos sótãos e nos baús onde se escondem os mundos da cidade subterrânea, as torres do castelo, a

---

<sup>192</sup> Referimo-nos a *Cândido ou o optimismo*, de Voltaire que, de algum modo reconduz a narrativa delirante ao renascimento de um sentido trágico, em parte gerado no conflito entre a esperança e o progresso dos tempos da Luz e o imenso desastre de Lisboa que, em 1755, haveria de interrogar a Europa e a quietude de Immanuel Kant.

névoa dos lagos e a floresta de Merlin, aí, nesse reino que não tem fim e se projecta na imagem sem retorno do cinema e do desenho animado, na nova pintura do inefável reino da banda desenhada, aí, num Liceu de Rennes, à passagem de M. Hébert, o professor de física, alguns jovens liceais decidiram brincar com a realidade e imaginaram como provável que a velha sacola que ele trazia pendurada ao ombro era afinal o alçapão que dava acesso a um primeiro salão do reino da patafísica. Na dedicatória de *Ubu Roi* a Marcel Schwop escreve Jarry:

“Então o Dom Ubu abanou a pêra,  
Sendo por isso chamado pelos ingleses  
Shakespeare e dele tendes com tal nome bastas  
Belas tragédias por escrito.”

A *tragédia* de Jarry prenuncia o desenho animado e a *arte pop*. *Dom Ubu* nasce de uma difusão espacial, como num jogo de formas geométricas que enchem e se esvaziam, se alargam e se estreitam. Há escritores e actores que criaram um modo acontecido de cantar a graciosa invenção. Depois de Nietzsche, Alfred Jarry e Artaud serão as grandes figuras trágicas do teatro europeu. Por tudo isto não poderemos evitar as últimas leituras. Antes de mais Artaud e o *seu duplo*, porque esse é o *teatro do mundo*, tal como ele define de forma intensa, lúcida e sistemática nas páginas dedicadas ao *Teatro da Crueldade* (Artaud, 2006) porque também ele, afinal, é herdeiro de Nietzsche. Ambos tiveram a possibilidade de ajudar a fazer o espectáculo, foram actores e deixaram textos escritos; mas há ainda mais uma coisa; ambos desafiaram a inércia do sistema de produção teatral e deram a vida por isso. De certa maneira Artaud e Jarry são dois heróis trágicos e melancólicos. A epopeia de *Rei Ubu* é mais bela do que o *Orlando Furioso*. A viagem de Alice, o saco de Monsieur Hébert e os coros diabólicos dos bardos do rei da Polónia, anunciam as máquinas de guerra. Desde o pequeno *Théâtre des Pantins* à sala de espectáculos do *Théâtre de l'Ordre*, nascia um acontecimento no teatro que não fora observado há muito tempo. Um estranho teatro musical, diz-se, uma linguagem sem razão e ao mesmo tempo o nascer de um sobressalto. Das canções às procissões, nas artes da luta, no dispositivo cenográfico e na inversão da disposição dos signos, as imagens têm um poder de evocação desmesurado. Eis o teatro profundamente alegre e consagrado à simulação do horror, da perfídia e do assassinato em massa. O prenúncio adverte com as suas formas simbólicas e agora representa-se como um sonho colorido, uma pequena mitologia caseira. Brinca-se com as coisas sérias ou então assiste-se à aula de Bergson:

“Que significa o riso? O que há no fundo do risível? O que haverá de comum entre uma careta de palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville*, uma cena de fina comédia? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos diversos tiram o seu indiscreto aroma ou o seu delicado perfume? Os maiores pensadores, desde Aristóteles, se têm preocupado com este pequeno problema que sempre se subtrai ao esforço, escorrega, se escapa e torna a reviver, como impertinente desafio lançado à especulação filosófica.

Que nos sirva de desculpa para abordarmos também nós este problema, o não pretendermos encerrar numa definição a fantasia cômica. É que, antes de tudo, vemos nela qualquer coisa de vivo” (Bergson, 1993: p. 17).

## ***Spectaculum***

“A arte da performance (...) emerge como um género artístico independente a partir do início dos anos setenta” (Glusberg, 2005: p. 12). As palavras que acabamos de ler são partilhadas, entre outros especialistas da *Arte da Performance*, por Roselee Goldberg. Também nós pretendemos concordar com a tese e por isso julgamos acertado que se considere o conjunto dos factos ocorridos até ao fim dos anos sessenta como pré-história da performance. Ambos os autores concordarão também em considerar o dia 11 de Dezembro de 1896, como o dia em que se deu o acto fundador: a estreia de *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, no Théâtre de l’Oeuvre, de Lugné Poë. Múltiplas histórias e inúmeros acontecimentos maravilhosos fizeram a história do século XX. Os grandes acontecimentos performativos inundaram o século até que fosse possível teorizar o género, conceptualiznd-o. A condição de pré-história, no entanto, desculpa a levandade das considerações. O século XX foi o século da política e ainda não sabemos o que o actual virá a ser. Toda a performance do século XX, dos serões de Douanier Rousseau, às intempéries futuristas e ao humor um pouco trágico do dadaísmo ou das desconvenções de John Cage e Rauchenberg, foi política. Iminentemente interventiva.

Hoje discute-se o fim da arte da performonce ou o seu regresso. Depois das grandes figuras trágicas (Klein e Beuys) o mercado afeiçoou-se aos processos e induziu uma parte dos criadores. De certo modo, os últimos vinte anos foram incaracterísticos. A figura da vedeta e o esterelato ofereciam benesses irrecusáveis e a oferta era bastante. Chega-se a um ponto em que a relação com o espectáculo se realiza apenas no consumo da aparência e dos seus artefactos. Em consequência, a crise das imagens atinge em profundidade os mecanismos perceptivos e

desconfigura quase toda a herança realista. O real oferece uma espécie de terror de proximidade, excessivamente luminoso para ser conforme à inteligibilidade - o real como uma paródia do grande Deus único e incognoscível, o que não pode ser olhado de frente, numa proximidade que escapa à hipótese da nomeação. Orfeu prepara-se para abandonar o último programa destinado ao encantamento do mundo e nesse canto final, cujo epílogo se vem anunciando desde os dadaístas, a experiência artística evolui no sentido de uma perda. De certo modo, aquilo que se vulgarizou à luz do campo semântico da performance nascera de um movimento da plasticidade em direcção a uma metafísica. As artes do espectáculo desenvolvem-se provavelmente a partir daí, não tanto de uma naturalidade criativa, mas de uma sedução pelo espectáculo – uma sedução geral pelo espectáculo - e daí a intensificação da procura, manifestada na economia pela revolução tecnológica, o lugar onde o marketing se associa às unidades produtoras da indústria cultural. No entanto, ao afastar-se do *topos* da representação, a performance não deixa de assumir a teatralidade<sup>193</sup>, porque a arte é a própria vida e esta parece “muito pobre sem arte”, como disse Robert Motherwell<sup>194</sup>. A limitação da acção dramática tende a romper a sintaxe teatral em favor de uma nova eloquência, descentrada do fluxo da

---

<sup>193</sup> “ [A] teatralidade [ ] tem uma história específica: emerge da Rússia pré-revolucionária de princípio do século XX, nas teorias de Evreinof e de Meyerhold, tentando definir a especificidade do teatro (...) [J]á Artaud a contrapõe à palavra: ‘Por que razão é que no teatro, pelo menos no teatro como o conhecemos na Europa, ou melhor no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, ou seja, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, (...) é relegado para segundo plano?’ (...)”

Para Barthes, nos *Essais Critiques*, a teatralidade é ‘o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica sobre a cena a partir do argumento escrito, é esta espécie de percepção ecuménica dos artificios sensuais, gestos, sons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior’ “ (Monteiro, 2010: pp. 10,11).

<sup>194</sup> “Evitei até agora falar sobre o Living Theatre porque esse grupo, dirigido por Julian Beck e Judith Malina, é especial em todos os sentidos da palavra. É uma comunidade nómada, que anda pelo mundo em consonância com as suas próprias leis, e frequentemente em dissonância com as leis dos países onde acabam por parar. Proporciona um modo de vida completo a cada um dos seus membros, cerca de trinta homens e mulheres que vivem e trabalham juntos; fazem amor, têm filhos, representam, inventam peças, fazem exercícios físicos e espirituais, partilham e discutem tudo. O mais importante é que eles são uma comunidade; mas são-no apenas porque têm uma função especial que confere um sentido à sua existência comunitária. Essa função é representar. Sem ela o grupo acabaria por desaparecer: eles representam porque o acto e o facto de representarem equivalem a uma grande necessidade partilhada. Eles andam à procura do sentido nas suas vidas e, de certa forma, ver-se-iam obrigados a representar mesmo se não tivessem espectadores, pois o acontecimento teatral é o apogeu e o centro da sua pesquisa. Sem o público, no entanto, os seus espectáculos perderiam a substância – o público constitui sempre o desafio sem o qual o espectáculo se torna um logro. Além do mais esta é uma comunidade prática, que faz dos espectáculos a sua vida, disponibilizando-os para venda. No Living Theatre, três necessidades são reduzidas a uma: existem porque têm que representar, ganham a vida a representar e os espectáculos contêm os momentos mais íntimos e mais intensos da sua vida colectiva.

Um dia, esta caravana poderá parar. Talvez aconteça num ambiente hostil – como Nova Iorque, de onde são originários; nesse caso, a sua função será a de provocar e dividir o público, que ganhará uma maior consciência da desagradável contradição entre um modo de vida no palco e um modo de vida fora dele. A sua própria identidade sofrerá ajustes e reajustes, provocados pelas tensões e hostilidades naturais entre eles e o que está à sua volta”(Brook, 2008: pp. 87-88).

energia do actor. A performance obriga a falar em experimentação e a alterar conteúdos formais que exigem uma vocação tecnológica. Em parte a performance procede dos meios de aceleração geral da contemporaneidade numa alteração quase permanente entre Happening e Performance:

“Pode dizer-se, de uma forma genérica, que a performance está para os anos 70 assim como o happening esteve para os anos 60.

A partir da classificação em modelo mítico e em modelo estético podemos dizer que a principal característica na passagem do happening para a performance é o “aumento de esteticidade”: se o happening marcou a radicalização do que chamamos teatro mítico, a performance vai tender para uma maior aproximação com o “Teatro estético” (...)

De uma forma estrutural, happening e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na live art, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra arte etc” (Cohen, 2007: pp. 134-135).

Não parece ilícito hoje em dia admitir uma tentação globalizadora e unificadora perversamente sugerida na eclosão do mundo performativo. O conceito de arte da performance não se distingue essencialmente dos factores de animação cultural e, por via disso, da educação e da política. O século XX é também a história de uma simbiose artística que se experimentou até à exaustão das categorias puras. Podemos continuar a interrogar-nos sobre as distinções a estabelecer entre *happening*, *instalação* e *performance* e podemos também lembrar que a performance contém em si o gérmen da moda (o seu carácter experimental e alternativo) que afecta sectores muito específicos da sociedade e se articula com os fenómenos especulativos do mercado da comunicação. O actor da *performance* tem tendência a exaurir-se ao cabo de um *espírito do tempo*. No fim da experiência ficará a história mínima do seu valor de troca, a fama de um género que veio espantar a mediocridade da *telegenia*; mas o artista performativo também resulta numa evanescência de género e na necessidade de produção de uma norma rentável. A sua arte é surpreendida no limite da saturação técnica e por isso se desumaniza. O performer da pós-modernidade não recupera da crise engendrada pela crise do teatro. No actual estado de coisas sopram ventos contrários ao *espaço vazio* e os actores preparam-se para participar de uma fractura entre o real e o fluido dos acontecimentos. Uma e outra coisa são diferentes ou ambas se articulam numa espécie de desordem do espectáculo. As crises de identidade multiplicam os efeitos de perversão que produzem o mal-estar. O carácter performativo é

inerente ao objecto artístico na sua dinâmica e conflitualidade material, mas também pela dimensão da sua energia expansiva que pode alargar-se até aos domínios da recepção e do comportamento social. A contemporaneidade institui o ser performativo em prejuízo do estado reflexivo (e melancólico?) que nasce da fruição artística. De certa forma a expansão performativa parece constituir-se como o efémero de uma expressividade radical que se destina a constituir-se como acção destrutiva do dispositivo dialógico. A performance não constituirá uma nova arte, mas antes um equilíbrio estético residual, como a seu tempo a fotografia. O que acontece desde os primórdios do século XX com as explosões futuristas é um redimensionamento da performatividade que promete intensificação e reformulação da qualidade teatral de um mundo cada vez mais intenso na materialização espectacular das sensações e na assimilação de técnicas de construção e desconstrução de objectos em que as linguagens se alternam e se discutem até ao limite histórico da abolição. A performance é o efémero sob a forma de uma explosão total num universo irreversível. Nesse sentido é também uma construção de ilusão consentida. A experiência performativa conduz à reunião de técnicas diversificadas, operando por sequências de sístole e de diástole. Por seu lado, a indústria da cultura enuncia-se no princípio de que o estado performativo é rentável e, na medida em que o promove, tem interesse em perpetuá-lo como género maior simultaneamente democrático e redentor. Desse modo se verificam e avaliam os comportamentos e se impõe a autoridade da lei. O carácter reprodutivo destas manifestações não é possível no teatro. Desde logo, o teatro é um louvor à teoria porque uma coisa que se faz, um som, um movimento, acontece como um múltiplo de sentidos expressivos e, nessa medida, constitui-se como “caso do pensamento”. O mesmo se pode fazer em filosofia, como escreveu Foucault, a propósito de Deleuze, num puro elogio da derivação, pela infinitude do iterativo:

“É preciso que fale de dois livros que considero grandes entre os maiores: “Diferença e repetição” e “Lógica do sentido”. Tão grandes que sem dúvida é difícil falar deles e muito poucos o fizeram.

Creio que, durante muito tempo, girará esta obra por cima das nossas cabeças em ressonância enigmática com a de Klossowski, um outro signo maior e excessivo. No entanto, talvez um dia o século seja deleuziano.

Uma a seguir à outra gostaria de experimentar várias vias de acesso ao coração desta obra temível. A metáfora de nada vale, disse-me Deleuze: não há coração, não há coração mas um problema, quer-se dizer, uma distribuição de pontos relevantes; nenhum centro mas sempre descentralizações, séries com, de uma a outra, a claudicação de uma presença e uma ausência – de um excesso e um defeito. Há que abandonar o círculo, mau princípio de retorno, abandonar a organização esférica de todo: é pela direita que tudo volta, a linha direita, a labiríntica. Fibrilas e bifurcações (seria recomendável analisar deleuzianamente as séries maravilhosas de Leiris).

Inverter o platonismo: que filosofia não o tentou? E se definíssemos, em última instância, como filosofia qualquer empresa encaminhada a inverter o platonismo? Então, a filosofia começaria desde Aristóteles e não com Platão, começaria no final do Sofista donde já não é possível distinguir Sócrates do astuto imitador; desde os próprios sofistas que provocavam um grande alvoroço à volta do nascente platonismo, e à custa de jogos de palavras burlavam-se do seu grande futuro” (Foucault, 1987: pp. 45-46).

## Teoria e Prática

O teatro fixou a tragédia em alguns dos mais importantes momentos de glória dos últimos vinte e cinco séculos - as obras de Ésquilo, de Shakespeare e de Nietzsche, são talvez o exemplo maior. O destino trágico prosseguiu no teatro a partir de Alfred Jarry, de Artaud, de Grotowski, de Kantor, de Peter Brook e de inúmeros actores e artistas de teatro. O movimento dadaísta interpretou também, com o seu rastilho de linguagem esclarecida e temerosa, a tragédia no seu aspecto mais desagregador e fê-lo até à sublimação, após a arte conceptual, numa espécie portátil, aquilo que é transportado para lado nenhum, fazendo coincidir o valor do objecto com a vacuidade da viagem. O que importava então era já o desenho imprevisível que ainda hoje se manifesta numa literatura dramática que se pretende ao mesmo tempo pós-literária, mas não é. A obra de Jarry, em particular a sequência de *Rei Ubu*, era já uma fabulosa e divertida homenagem ao artifício puro da arte do teatro; desde então considera-se que só existe verdadeiro artifício quando o público faz parte do artifício - o público como convenção a generalizar-se até ao limite da percepção – aquilo que para além dos sentidos se sente. A percepção é talvez uma pergunta sobre a natureza de um resultado que se operou. Por intervenção dos sentidos procedemos a uma instalação eléctrica contra-natura, onde a poesia e o teatro renascem com a música. Todos se reúnem no mundo das artes plásticas. Desta hipótese teórica alguns exegetas acrescentaram à configuração do mundo das artes um novo género a que se chamou *performance* ou *arte da performance*. A performance constituirá ou não um género que se autonomizou a partir da reunião de processos teatrais a projectos complexos de expressão artística em que as artes plásticas, a música e a dança se fundem na promoção de espectáculos que visam desarticular o carácter da disciplina unívoca.

A reprodutibilidade em teatro só pode existir em baixo índice e de forma iterativa, porque a matéria de que se trata só pode interessar os que desejam iniciar-se. A condição da iniciação é



estar sob condição temporária. O teatro não contém nenhuma esperança teleológica. Entretanto, a *arte da performance* torna-se uma designação necessária, como foram outras *in illo tempore* – conceitos operadores tidos em grande consideração pelo humanismo. Não é, portanto, interessante discutir a *coisa* ao contrário, começando por julgar a legitimidade de género. A performance pensa-se para ser comunicada, para chamar a atenção do mundo. Na performance reduzem-se ao mínimo os aspectos da construção artística do espectáculo; por sua vez o teatro pensa-se a si próprio em primeira instância e depois, só depois, se sujeita à verificação. Mas o teatro é apodíptico e a performance é inconclusiva e destina-se a ser refutada. Confrontamo-nos, afinal, com um problema de género difícil de definir. Não podemos afirmar que existe uma arte da performance, do mesmo modo que aceitamos a história e a permanência da arte do teatro. Se situamos a performance no espaço criativo e estético que vai da arte conceptual à body art, talvez tenhamos o início de uma resposta, mas não a resposta. Seja como for, não podemos dissociá-la das *artes do espectáculo* nem compreendê-la fora do âmbito da teatralidade, por um lado, e das artes plásticas, por outro. O carácter eminentemente político da performance vem, no entanto, colocar uma nova questão. O regresso à figuração, já enunciado na metafísica do corpo e da cor em Yves Klein, pode indiciar alguns traços do carácter de um conjunto de manifestações que exhibe como ponto de contacto uma recusa de ordem textual que visa anular a consagração da unidade sistémica. Por outro lado, observamos que não recebemos propriamente uma herança performativa que se possa dissociar da autoria e do performer ele-próprio. A arte de Beuys morre com ele, porque não nos foi legado *o texto* que permita repor o espectáculo. A performance é a própria vida em discussão, um virar a obra ao contrário, um quase projecto sagrado de maldição. Os grandes *performers* (Beuys terá sido um dos maiores) interrogam a biopolítica através da instalação e da representação sacrificial. Estaremos perante uma nova divagação do teatro sagrado? Desta vez, porém, há um espaço de comunicação mais difusa, em que as manifestações artísticas podem abandonar os salões burgueses e os espaços de criação gentilmente cedidos ou financiados. Mas esta seria uma outra tese; por enquanto, a nossa apenas pretende entender o teatro da performance. A performance é o mundo e a sua expressão conceptual partilhada. Forçoso é, a partir de Baudelaire, trazer o *teatro* para a rua, destroná-lo, digamos assim. Talvez viesse a propósito reler o Baudelaire “cartografado”<sup>195</sup> por

---

<sup>195</sup> “Como o nomeia Gilles Deleuze, em artigo famoso, (*Um Novo Cartógrafo* in *Foucault*, Brasiliense, 1988), Michel Foucault seria um novo cartógrafo, que tentou dar conta dos diagramas de força e saberes que constituíram e constituem historicamente as sociedades ocidentais. Diagrama entendido como mapa das relações de força, mapa de densidade, mapa de intensidade, que procede por ligações primárias não localizadas e que passa a cada

Benjamin e seguir as andanças e alguns pensamentos do *Flâneur*. Do ponto de vista da focagem assistimos à explicação minuciosa das suas “passagens”, as que nascem da revisão arquitectónica que se opera com Haussmann<sup>196</sup>. Além do registo da factualidade, Benjamin segue os passos da personagem e observa o seu afastamento. Visita as partes mais afastadas do Centro Comercial para estudar as margens. O *Flâneur* não é composto só de melancolia. A cidade sombria e ensandecida cola-se ao guarda-roupa brilhante, que adquire agora a patine de um quadro.

“E é neste contexto que vamos encontrar alguém que é suficientemente novo para ter passado por esta mudança, e suficientemente velho para ter estado pessoalmente próximo dos últimos clássicos da flânerie, de um Apollinaire e de um Léautaud. O tipo da flânerie é uma criação de Paris, e o mais estranho é que não tenha sido Roma. Mas não será que em Roma o próprio sonho percorre ruas por demais calcorreadas? E não estará esta cidade demasiado cheia de templos, lugares cercados, santuários nacionais, para poder entrar indivisa no sonho do transeunte com cada uma das pedras da calçada, cada tabuleta de loja, cada degrau ou portal? As grandes reminiscências, os frêmitos provocados pela história – são para o verdadeiro *flâneur* uma bagatela que ele deixa de boa vontade ao simples viajante. Troca de boa vontade todo o seu saber de estúdios de artista, casas que viram nascer celebridades ou domicílios principescos pelo faro de uma simples soleira ou o tacto de um único ladrilho, que fazem também feliz um qualquer rafeiro” (Benjamin, 2006: p. 200).

A verdade é que a tendência das manifestações artísticas acompanhará o crescimento das cidades e a sua proposta incessante de actividade. A era industrial trará o homem magnificamente convencido da sua potência de rasgar o céu para demonstrar a onipotência da realidade, a qual não pode conter nenhum factor de ilusão para além daquele que pode ser transformado em coisa. A performatividade é ímpeto, desejo e vontade de inserção de

---

instante por todos os pontos, estabelecendo relações múltiplas e diferenciadas entre matérias e formas de expressão também díspares. O pensamento de Michel Foucault estaria, assim, marcado por certa visão espacializante, que se explicitaria em seus conceitos e na sua própria forma de colocar os problemas e visualizar o funcionamento do social (...) Uma das contribuições trazidas pelas obras de Michel Foucault seria, justamente, esse deslocamento do olhar daquilo que sempre foi considerado como central, nuclear, essencial para se entender o funcionamento da sociedade e das instituições, para aquilo que era descrito como periférico, marginal, menor, fronteiriço. Como cartógrafo de nosso tempo e de nosso mundo, Foucault teria deslocado seu olhar para as bordas constitutivas da racionalidade ocidental ao se dedicar a estudar a desrazão, a loucura, a anormalidade, a monstruosidade, a sexualidade, o corpo, a literatura, os ilegalismos, os infames, tudo aquilo que a racionalidade moderna excluiu, desconheceu, definiu como passível de punição, de normalização e de medicalização”

*In Cartografias de Foucault*, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2008. (Excerto do texto de apresentação assinado por David Muniz de Albuquerque Júnior, Alfredo Veiga-Neto e Alípio de Souza Filho.

<sup>196</sup> Haussman (1809-1891) foi o grande responsável, ao tempo de Napoleão III, pela reforma urbana da cidade de Paris. Os grandes Boulevards, a Ópera, a estruturação de uma nova rede viária destinada a promover a circulação, o saneamento, transformaram a Paris medieval numa cidade moderna.

acontecimento no mundo. É demonstração de força e *anima*; mas a teatralidade é o ser do mundo-posto-em-comum e é também a sua respiração, a dinâmica essencial da partilha. A performance é pontual e durativa, mas o teatro é infinitivo (aoristo)<sup>197</sup>.

A *Performance* tornou-se na nossa aula uma espécie de palavra amiga ou, mais do que palavra, efabulação de projecto. Com o tempo, fomos substituindo a ousadia por um termo menos expansivo, digamos assim: Exercício de palco. *Instituída* no primeiro ano de aulas, ainda hoje continua a subentender-se como objectivo, o *cavalo de batalha*, aquele desígnio que a todos reúne no ponto máximo do dispêndio de energia e de exercício da vontade de que se é capaz. Todos sabem que terão de subir ao palco para fazer *a performance* que ao longo de vários meses vamos ensaiar, discutir e observar. Importa saber os modos de a construir. Se fosse muito necessário fazer o levantamento de dezenas de pequenos espectáculos (15 a 20 minutos de duração para cada um) que aconteceram na aula, e se procedêssemos ao estudo desse *corpus* poderíamos tirar algumas conclusões interessantes. Concluiríamos, ante de mais, que a forma e o estilo das performances que os jovens actores realizam têm vindo a evoluir num sentido artístico. O prenúncio da comunicação performativa traduz-se em força, simultaneamente mecânica e escultórica, mas também na busca de originalidade e autonomia em relação a certas manifestações tradicionais próximas da récita ou do teatro de amadores, tal como se fazia numa certa tradição popular a que se convencionou chamar até aos anos setenta *Teatro Amador*. Não incluímos nesta classificação as manifestações de tipo experimental e o teatro universitário nem pretendemos opor drasticamente amador a profissional, como se de um lado respirasse a legitimidade de todo o teatro e do outro apenas o subproduto de gente antiquada a cheirar a sardinha assada e a ensaiar *O Pai Tirano* no salão dos bombeiros e *A Sopa Juliana* no centro paroquial. Na realidade as coisas não acontecem dessa forma e todos conhecemos actividade teatral e performativa amadora de altíssima qualidade, bem como o mau gosto e a mediocridade artística de muita presunção profissional.

“De qualquer modo, tenho a certeza de que essa renovação não virá do teatro dominante. No entanto, ao mesmo tempo, existem e existirão umas poucas pessoas, no teatro oficial, que devem ser considerados como santos seculares: Stanislavski, por exemplo. Ele afirmava que os sucessivos estágios do despertar e da renovação no teatro tiveram seus primórdios entre os amadores, e não nos circuitos profissionais endurecidos e desmoralizados. Isto

---

<sup>197</sup> Do Grego: “Sem limite; indefinido; indeterminado”.

também foi confirmado pela experiência de Vakhtangov; ou, para tirar um exemplo de outra cultura, pelo teatro Nô Japonês, que, devido à capacidade técnica que exige, poderia ser descrito como uma “superprofissão”, embora sua estrutura o torne um teatro semi-amador. De onde pode vir essa renovação? De pessoas insatisfeitas com as condições do teatro normal, que assumam a tarefa de criar teatros pobres, com poucos atores, “conjuntos de câmara” que possam ser transformados em institutos para educação dos atores; ou ainda de amadores, trabalhando nas fronteiras do teatro profissional, e que por conta própria atingiram uma técnica superior à exigida no teatro dominante; em suma, de uns poucos loucos que não tenham nada a perder, e que tampouco temam um trabalho exaustivo” (Grotowski, 1992: p. 43).

As novas gerações, ao contrário do que acontecia nos pobres anos 60 e 70 da *lusitanidade*<sup>198</sup>, têm uma propensão diferente para a *performance* e para a expressão, como se esta arte dos tempos actuais se conformasse com uma nova desenvoltura e expressividade, um outro *atletismo afectivo*, como diria Artaud, que proporcionam aprendizagens de técnica de actor e disponibilidade para o jogo dramático cada vez mais intensas, espontâneas e competentes. Este seria um bom assunto para um estudioso que fizesse o levantamento e o registo das grandes performances artísticas e culturais que prenunciaram a modernidade em Portugal. Desde logo as *Conferências do Casino*, depois as extraordinárias sessões públicas promovidas pelos modernistas associados ou influenciados pelo Movimento da revista *Orpheu*. Embora o nosso 1º Modernismo se tenha manifestado no momento em que muitos jovens artistas se reuniam associados por uma renovada tensão espectacular, este novo modo e necessidade de promover a apresentação pública de objectos ou de convocar reuniões especulativas ou improvisos, passou a estar também marcado pela ideia de construção de uma operação de comunicação. Por outro lado, o *Improviso* tem também o seu lugar nos nossos estudos e é uma das qualidades e competências que podemos acrescentar ao novo espírito performativo. Seria no entanto perigoso deixarmos ficar no ar uma espécie de ressonância eclética de sabor New Age,

---

<sup>198</sup> Nos lugares mais perdidos da civilização ocidental, temos conhecimento de acções e iniciativas de tipo performativo que reflectem a mesma disposição que vinha atravessando a Europa desde a hecatombe das trincheiras de 1914-1918. Em lugares tão desconhecidos e isolados como o noroeste português, grupos de jovens liceais iniciam processos radicais de expressão que incendeiam os limites da presunção e do auto-comprazimento da burguesia. Nos anos 60, grupos de jovens do Liceu Sá de Miranda, empreendem acções de rua, algumas surpreendentes pela imaginação e pela coragem cívica. Lembre-se a chegada a Braga da “famosa “Antonella Lualdi”, interpretada por Manuel Santos, que viria a desfilar desde a estação de caminho de ferro até ao centro cívico, vestida de forma espampanante e exposta no seu descapotável, promovendo dessa forma manifestações de delírio da juventude e alguma inquietude nas autoridades. Vinte anos depois, um grupo de jovens, sob o nome de “Auau Feio Mau”, realizaria um curioso espectáculo intitulado “Rococó faz o Galo”. Era visível, então, o uso de processos complexos de montagem de uma instalação, onde a plasticidade surrealizante dialogava com a música e a pura provocação das imagens e uma nova qualidade de acções dramáticas.

mais ou menos protegida pela etérea bondade da pretensão holística <sup>199</sup>. Eis o que seria uma ciência conformada com a política, ambas dispostas à eterna degustação do kitsch, ao convívio da sua presunção interdisciplinar e do seu alto sentido de um dever que para sempre se cumprirá na fraternidade empresarial! Pela nossa parte, preferimos acreditar no grito da tragédia e nos avisos de Nietzsche. Desse pensamento nasce a música que nos é fundamental e que prossegue através da dança e do canto até se realizar no palco. O homem precisa do espectáculo para prosseguir as linguagens. Esses encontros são negociações fundamentais para se prosseguir a aliança entre *Apolo* e *Diόνisos*. O aumento da actividade performativa não é necessariamente sinal de que o tempo se prepara para mudar ou de que novas formas virão alterar a paisagem. É certo que esse aumento de actividade pressupõe, mais tarde ou mais cedo, um abalo das formas, mas logo virão as obras para remediar a fragilidade das estruturas. Dir-se-á, no entanto, que a performance é uma espécie de *potência*, de possibilidade que pode tornar-se acto por efeito de vontade e de trabalho ao confirmarem-se determinadas condições materiais, psicomotoras e sociais.

Nesta fase da discussão importaria restringir e clarificar o sentido de uma palavra cada vez mais presente e necessária na linguagem dos *estudos performativos*. Lembremos que todas as acções humanas contêm um grau maior ou menor de performatividade e se isso é verdade na comunicação também não deixa de o ser na produção de bens, ou na deslocação no espaço. Poderíamos encontrar na sociedade mais recôndita, no testemunho do ritual e na prática de mistérios religiosos e profanos, manifestações que supõem performance musical, teatral, dança, pintura ou actividade escultórica. Mas a performance como género, como actividade artística e cultural do homem na cidade, como tentativa de produção de sentido no avesso da unicidade do cânon e do género, como manifestação de desejo em oposição a um *establishment*, está bem mais próxima de nós e toma efectivamente forma numa época recente. Ao vermos as performances que os jovens actores propõem, identificamos muitos dos processos, atmosferas e sentidos que configuram esta arte de viver e de comunicar que se pratica nos novos tempos modernos. Constatamos a mistura dos géneros e a associação de técnicas diferentes, assistimos

---

<sup>199</sup> “A *New Age*, só para dar um exemplo, é uma típica expressão desse comportamento vagamente espiritualizante que depenica por aqui e por ali nos pratos do Absolut, misturando tudo numa bem-intencionada papa do coração.

Este sincretismo exasperado é típico dos momentos de passagem de uma civilização a outra; não é por acaso que florescia viçoso nos fins do Império Romano e da civilização antiga – época com a qual a nossa se parece cada vez mais – quando prosperavam cultos supersticiosos de toda a espécie e se fabricavam novos ídolos com os fragmentos dos deuses calcinados de todos os panteões” (Magris, 2011: pp. 19-20).

à alegria eufórica de manifestações de puro *teatro bruto* (Brook: 2006), compreendemos que a regra das três unidades continua a ser abolida e que os cenários nascem agora de uma invisibilidade que é transformação do sentido da acção em espaço interior e a partir desse lugar em presença no espectáculo através de um jogo duplo da imaginação. Vemos a fotografia e o aparato tecnológico ao serviço da música e da projecção de imagens, vemos como a informática e os seus instrumentos interagem no espectáculo em directo, vemos a parafernália de objectos e de instrumentos de todo o tipo, cujos sons se misturavam já na *provocação* futurista dos princípios do séc. XX. A partir daqui, faremos o percurso do provinciano ao contrário. Depois da experiência que influenciou a nossa arquitectura emocional e engendrou esse fantasma simpático que costumamos designar como auto-estima, depois de ouvidos os elogios, *as palmas e as vitórias*, esqueçamos um pouco as *perigosas seguranças* e em nome de Erasmus faça-se a pequena viagem que nos levará do quarto até ao quintal só para ver o mundo. Lembramos na viagem as palavras de Plutarco:

“O autor do elogio de Alcibiades em honra da vitória que alcançou nas corridas de carros nos jogos Olímpicos, quer seja Eurípides, como se julga, quer outro, pretende, meu caro Senécio, que a primeira condição da felicidade é ter nascido numa cidade célebre. Eu penso, pelo contrário, que para um homem ser um dia verdadeiramente feliz e encontrar a felicidade no seu carácter e nas disposições da sua alma é absolutamente indiferente ter nascido numa pátria pobre e obscura ou ter uma mãe feia e baixa (...) Se nos falta sabedoria, se não levamos uma vida razoável, não é à obscuridade da nossa pátria mas a nós mesmos que devemos atribuir a causa” (Plutarco, s/d: p.15/16).

## A viagem

Quando desembarcámos em São Petersburgo por volta de 1912 já havia notícia desde 1908 das aventuras do Bateau-Lavoir em Paris<sup>200</sup> e das primeiras manifestações cubistas que se despiam

---

<sup>200</sup> Actualmente, é possível visitar na colina de Montmartre o espaço restaurado do Bateau-Lavoir, situado na Praça Émile Goudeau. Para perpetuar a memória de um período marcante da arte europeia do século XX, o edifício funciona ainda hoje como “cité d’artistes” e exhibe no exterior um conjunto de imagens e informações sobre os ilustres artistas que, a partir de 1904 e até ao início da I Grande Guerra, vieram habitar a antiga fábrica de pianos. Na época, as condições de habitabilidade eram bastante más, mas suficientes para abrigarem um conjunto notável de artistas plásticos, poetas e músicos residentes, bem como de ilustres visitantes: Juan Gris, Max Jacob, Modigliani, Pierre Reverdy, Matisse, Braque, Durain, Duffy, Apollinaire, Jarry, Cocteau, Gertrude Stein, Picasso, entre outros, conviveram neste espaço simultaneamente decadente e redentor. Uma espécie de Cenáculo haveria de iluminar a colina sagrada de Montmartre onde, em 1907, Picasso estabeleceria o fundamento do Cubismo ao terminar na primavera desse ano as *Demoiselles d’Avignon*. O nome *Bateau-Lavoir* referia as barcas de madeira divididas em cubículos, que a municipalidade de Paris destinava às lavadeiras de roupa do rio Sena, e fora

perante a arte sacra e descobriam também o que ainda restava de sagrado na decomposição, mostrando a luminescência dos filamentos e a leveza da anatomia. Inicia-se um jogo em que as peças prefiguram sequências, combinações dissonantes e novas escalas: “Será um modo de cantar tão insólito que fará pensar na descoberta de um povo desconhecido. A emissão do som, o extinguir-se do som, constituirão uma autêntica revelação” (Stockhausen, 1991: p.30).

Levamos connosco o guia precioso de Roselee Goldberg (2007). Começamos por ler o manifesto quase futurista *Um estalo na cara ao gosto do público*, assinado entre outros por Maiakovski, e vemos a exposição *O Rabo de Burro*. Nessa época frequentávamos o Café *Cão Vadio* onde *eles* se reuniam para escrever *manifestos*. Um manifesto supõe um receptor entusiástico, grupos mais ou menos definidos de pessoas em estado de neurose colectiva, à beira da rebelião. A causa do movimento é quase sempre um estado latente de inconfidência que tem como pano de fundo uma onda de desastre. De certa forma o manifesto pretenderá reconstituir um mundo ou pelo menos fazê-lo desabar junto a um novo sistema de projectos ou de projecteis. É verdade que quase todos escreviam esses textos às vezes furiosos e outras vezes escandalosos e que as coisas mudavam no reino inefável da imutabilidade estética. Um ano depois, no manifesto de 1913, discutia-se a metafísica da pintura facial, como já fizera Baudelaire no seu *Elogio da Maquilhagem* <sup>201</sup>. Dizia-se nesse manifesto, publicado na revista *Argus*, de São Petersburgo: “A arte não é só um monarca, mas também um jornalista e um decorador. A síntese da ilustração e da decoração é a base da nossa pintura facial. Nós somos decoradores da vida e pregadores – é por isso que nos pintamos (...) Assim prepararam o terreno para a introdução da performance”, acrescenta Goldberg e declara: “a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas ideias a todas as esferas da cultura” (Goldberg: p. 41).

---

reinventado pelo poeta Max Jacob, certamente inspirado na aparência do edifício e na instabilidade da estrutura arquitectónica, onde não havia gás nem água, mas a chuva se infiltrava.

<sup>201</sup> No XI capítulo de *O Pintor da Vida Moderna*, intitulado “Elogio da Maquilhagem”, Baudelaire escreve: “Será nestas considerações que o artista filósofo irá facilmente encontrar a legitimação de todas as práticas em todos os tempos utilizadas pelas mulheres para consolidar e por assim dizer divinizar a sua frágil beleza. A respectiva enumeração seria infinita; mas, para nos restringirmos àquilo que o nosso tempo chama vulgarmente maquilhagem, quem não verá que o uso do pó-de-arroz, tão totalmente anatematizado pelos filósofos cândidos, tem como objectivo e resultado fazer desaparecer da tez todas as manchas que a natureza nela ultrajantemente semeou, e criar uma unidade abstracta no grão e na cor da pele, unidade essa que, como a que o fato de banho produz, aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino e superior?” (Baudelaire, 2006: p. 310).

Nessa época sobrevém Malevich que viria a ter um papel fundamental na pintura europeia e que participou, como já vimos, na aventura performativa ao desenhar os cenários e os figurinos para a ópera *Vitória sobre o Sol*. O mesmo tinham feito Toulouse – Lautrec e Bonnard nas aventuras de Jarry. Malevich atribuía a essa fase da sua vida as origens das suas pinturas suprematistas e, “nas palavras de Matiushin representou ‘a primeira performance em palco sobre a desintegração dos conceitos e palavras e da antiga encenação e harmonia musical’ ” (Goldberg: p.45). A performance inspirava novos rumos e fazia renascer velhos hábitos, enquanto o teatro reconsiderava as questões da encenação e da representação. Nas décadas seguintes o teatro reencontra a música e as artes plásticas, enquanto se projectam a *Action Painting*<sup>202</sup> e a *Body Art*, numa estranha difusão e combustão de elementos trágicos. Por seu lado, as artes plásticas passam a ter um papel importante na concepção dos espectáculos teatrais. Os pintores abandonam os salões do século XIX e intervêm na fabricação da *coisa*, como acontece no directo, na relação com o público em determinado contexto espacial.

“A obra pode ter a forma de espectáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música, ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um ‘espaço alternativo’, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas

---

<sup>202</sup> “Entre os principais precursores da arte da *performance* devem ser considerados os poetas, pintores, músicos, dançarinos, escultores, cineastas, dramaturgos e pensadores que buscaram um reestudo dos objectivos da arte.

(...) Pollock, (1912-1956) pode ser considerado um desses precursores. A *action painting* que foi exercida por Pollock nos seus dez últimos anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*.

Grandes lonas estendidas no chão funcionam como uma espécie de palco. O artista transita sobre as lonas e em volta delas espalhando sua pintura. Eis um relato de Pollock: “ No chão estou mais à vontade, sinto-me mais perto, integro-me à obra, porque possa trabalhar em torno dela, dos quatro lados e literalmente estar no seu interior. Acrescenta Pollock: “Não me dou conta do que faço. É só depois de estar familiarizado que tomo consciência do que eu estava fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças ou destruir imagens, porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la florescer. É somente quando perco o contacto com a pintura que o resultado é caótico. De outro modo, há uma harmonia pura, um fácil dar e receber...

O próprio pintor, e não tão-somente sua mão e seu braço, move-se no espaço criado pela lona. Seu corpo entra no espaço artístico, embora esse corpo não seja a obra em si. Isso somente irá ocorrer num estágio posterior da *body art*” (Glusberg, 2005: p.27).



vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios” (Goldberg, 2007: p. 9).

Nos anos vinte, as necessidades de produção do espectáculo teatral e os aspectos relacionados com a montagem e a produção tornam-se mais complexos e acompanham o renascimento de uma cidade global e simbólica. Trata-se de uma nova mundividência, nascida da arte do actor e da escola de Stanislavski, respirada agora por Brecht e Kurt Weil nas atmosferas do cabaret, nas artes do circo ou nos *Ballets Russes*<sup>203</sup>. A teatralidade e o excesso crescem como uma pandemia; esta foi a época em que se desenvolveu o cinema e a fotografia e em que nasceu também a *Commedia dell'Arte* e onde por fim se elevou a *grande produção* a uma altura até então desconhecida e se reformaram, ainda que provisoriamente, formas, utensílios e objectos, a pintura, a tela, as tintas e os pincéis, e o corpo do actor. Esta foi uma época em que tudo se discutiu. E assim se agitava a Europa, um pouco por todo o lado. Em Munique, com as loucas performances e provocações de Wedekind, em Viena com Kokoshka e finalmente em Zurique onde temos obrigatoriamente que passar para conhecer o *Cabaret Voltaire*. Depois das máquinas eufóricas do futurismo, os comportamentos desviantes no dadaísmo:

“Foi nessa época que Ball e Huelsenbeck apelidaram a cantora madame Le Roy com o nome que tinham encontrado num dicionário alemão-francês: “ Dada é ‘sim, sim’ em romeno, e ‘cavalinho-de-baloioço’ e ‘cavalinho-de-

---

<sup>203</sup> “Nesse momento entra em cena Serge Diaghilev, que foi acertadamente definido como ‘o empresário completo da arte contemporânea’. Homem refinado, culto e sagaz, cuja paixão pela pintura e pela música (...) despertou seu interesse pela dança, que ele vai retirar do academicismo e da subordinação a certas formas de arte em que se encontrava.

Diaghilev transforma o balé numa síntese de dança, música e artes visuais (cenografia e figurinos), valorizando cada linguagem enquanto unidade e enquanto conjunto. Por esses trabalhos deve ser incluído neste breve registo da pré-história da *performance*. Ele vai congrega no grupo tanto bailarinos do porte de Nijinski, Fokin e Ana Pavlóva quanto compositores e pintores do primeiro time. É importante lembrar que foi Diaghilev com seus Ballets Russes quem primeiro encenou, em 1913, *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinski, que é o monumento da música moderna.

Quatro anos mais tarde, Diaghilev inicia a última fase de sua obra, que se vai estender até 1929, ano de sua morte. Esse período se caracterizou por uma maior audácia e inventividade, determinado principalmente pelos colaboradores, com que ele pôde contar, entre os quais destacam-se os músicos Stravinski e Prokofieff, Milhaud e Poulenc, Manuel de Falla e Hindemith, os pintores Derain e Matisse, Braque e Miro, Max Ernst e Rouault, Antoine Pevsner e Naum Gabo.

Picasso e Satie, que havia escrito o libreto para *Parade* (Parada) de Cocteau, também trabalharam com Diaghilev” (Glusberg, 2005: p.16).

pau' em francês. Para os alemães, diria Ball, 'é um símbolo de ingenuidade leviana, alegria na procriação e preocupação com o carrinho de bebê' (Goldberg, 2007: p. 78) <sup>204</sup>.

*Dada* é, na sua origem, um movimento internacional de artistas, cujo centro irradiador se desloca entre Zurique, Berlim, Colónia, Viena e, numa fase posterior Nova Iorque, Amsterdão ou Barcelona. Das provocações sexuais e quase terroristas de Wedekind às esclarecedoras sugestões humanistas de Hugo Ball, os dadaístas realizavam as suas acções por modos desconformes aos usos do seu tempo:

“Numa época como a nossa, em que as pessoas são agredidas diariamente pelas coisas mais monstruosas, sem que possam registar as suas impressões, impõe-se o caminho da produção estética. Toda a arte viva, contudo, será irracional, primitiva, complexa: falará uma língua secreta e deixará documentos não edificantes mas paradoxais” (Goldberg, 2007: p. 70).

Os dadaístas haveriam de discutir as convenções artísticas até ao âmago do expressionismo, como se nas suas pretensões retóricas ainda sobrevivesse algum elogio ao velho mundo que se desmoronava. Os dadaístas constituíam e inventavam sistemas de anti-linguagem desavinda aos novos tempos. Nesta época os artistas sobrevivem fora dos circuitos, em bares, cafés e de um modo geral em todos os lugares e percursos alternativos ao mercado. Muitos resistem no limite da sobrevivência, como é o caso de Hugo Ball e Emmy Hennings:

“Hugo Ball e Emmy Hennings chegaram a Zurique no tranquilo verão de 1915. Hennings tinha saído da prisão há apenas oito meses, onde estivera por ter falsificado passaportes estrangeiros para os que queriam evitar o serviço militar; o próprio Hugo trazia documentos falsificados e vivia sob identidade falsa.

‘É estranho mas às vezes as pessoas desconhecem o meu verdadeiro nome. E então chegam as autoridades policiais e fazem averiguações’. Terem que mudar de nomes para evitar serem tomados por espiões do governo alemão à caça de desertores do serviço militar era apenas a menor das suas preocupações. Eram estrangeiros, pobres, clandestinos e estavam desempregados. Hennings fazia limpezas e outros trabalhos domésticos a tempo parcial, Ball tentava dar continuidade aos seus estudos. Quando a polícia de Zurique descobriu que ele usava nomes falsos, Ball fugiu para Genebra, passando doze dias na prisão ao regressar a Zurique. Depois disso,

---

<sup>204</sup> “Os meses de tumultos nocturnos no cabaré começaram a preocupar o seu proprietário, Ephraim. ‘O homem disse-nos que deveríamos oferecer entretenimento de qualidade e atrair um público maior, ou então fechar o cabaré, segundo o relato de Huelsenbeck: Os vários dadaístas reagiram a esse ultimato de forma característica: Ball estava ‘pronto para fechar’ enquanto Tzara, observou cinicamente Huelsenbeck, ‘concentrava-se na sua correspondência com Roma e Paris, permanecendo no papel de intelectual que joga com as ideias do mundo’. Reservado como sempre, ‘Arp mantinha uma certa distância: O seu programa era claro: queria revolucionar a arte e pôr fim à pintura e à escultura objectivas’.

Após uma curta existência de cinco meses, o Cabaret Voltaire fechou as portas” (Goldberg, 2007: p. 79).

deixaram-no em paz. As autoridades suíças não tinham qualquer interesse em entregá-lo aos alemães para prestar serviço militar. No Outono daquele ano, a situação do casal piorou – não tinham dinheiro, não tinham para onde ir. Ball manteve um diário no qual dá indícios de que pensava em suicidar-se; a polícia foi chamada para impedir que ele se atirasse ao lago de Zurique” (Goldberg, 2007: 69).

Os serões mais ou menos herméticos do *Cabaret Voltaire* hão-de vir a passear-se, mais tarde, nos espectáculos em movimento caros aos surrealistas de Paris, que chegaram a projectar visitas enquadradas por motivos mais ou menos retóricos de animação cultural e *environment art*. De momento os dadaístas de Zurique recorrem a processos mais ou menos primitivos de identificação fragmentária do real: excertos, colagens, sequências, fragmentos; uma nova formalização do objecto poético contraposto ao cânon editorial: o poema-cartaz, o poema simultâneo, o poema fonético<sup>205</sup> e o poema visual:

“A simultaneidade é um conceito que se refere à ocorrência de diferentes eventos ao mesmo tempo; converte a sequência a= b=c=dema-b-c-d, e tenta transformar o problema do ouvido num problema do rosto. A simultaneidade vai contra o que se tornou e a favor do que está por se tornar. Enquanto eu, por exemplo, fico cada vez mais consciente de que ontem dei um soco na orelha de uma velha senhora e de que lavei as minhas mãos uma hora atrás, o guinchar dos travões de um eléctrico e o barulho de um tijolo que caiu do telhado da casa ao lado chegam aos meus ouvidos simultaneamente, e o meu olho (externo ou interno) sai da sua apatia para apreender, na simultaneidade desses eventos, um breve sentido de vida” (Goldberg, 2007: p. 83).

Erwin Piscator será testemunha dos delírios e intervenções do *Cabaret*, que de alguma forma terão inspirado a futura renovação do teatro. Com efeito, a fragmentação e o niilismo de *Dada*

---

<sup>205</sup> De entre muitos exemplos de poesia fonética atente-se em “Gadji Beri Bimba”, de Hugo Ball:

“gadji beri bimba  
glandridi lauli lonni cadori  
gadjava bim beri glassala  
glandridi glassala tuffm i zimbrabim  
blassa galassala tuffm i zimbrabim”

(Goldberg, 2007: p.76).

“A valorização do elemento fónico verbal, independentemente de qualquer sentido lógico, surge assim associado à desconfiança na palavra: ‘É necessário não confiar mais nas palavras, pergunta Tzara’. Desde quando é que elas exprimem o contrário daquilo que o órgão que as emite pensa e quer? (pensa, quer e deseja pensar). O grande segredo é este: o pensamento faz-se na boca. Mesmo em poemas não fonéticos o elemento sonoro se autonomiza e se torna relevante em si mesmo, como por exemplo no verso repetido “schalaben, schalabai, schalamezomai, no poema do mesmo nome de Huelsenbeck.”

Teolinda Gersão, in *Dada Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*, org, trad. e preff, Pub. D. Quixote, Lisboa, 1983, p.37 .

pareciam convir a um novo projecto de reconfiguração realista que deverá suceder à derrota spartaquista e, nesse sentido, o futuro teatro épico não será imune ao ímpeto da desagregação, da qual emprestará uma certa atmosfera decadente e surrealizante, próxima do declínio e das atmosferas redentoras das passagens. O movimento revolucionário parecia evoluir em sentido diverso, de forma menos espontânea e, nesse sentido, os movimentos artísticos da pequena burguesia intelectual não pareciam ser suficientes para dar seguimento à dinâmica de contestação e de desagregação que contaminava as sociedades desavindas da guerra. O movimento marxista crescia e com ele novos pressupostos de intervenção artística e política, em parte inspirados na revolução soviética. A ponte possível entre a rica experiência dos espectáculos e manifestos dadaístas, por um lado, e o desenvolvimento exponencial do jornalismo revolucionário, da fotografia e do cinema, por outra, viria a condensar-se ou a reunir-se num novo teatro, em muito devedor da atmosfera revolucionária do *cabaret*. Em parte, a grandeza do teatro de Brecht terá por detrás a alavanca dadaísta, ponto de referência e ao mesmo tempo uma espécie de imagem especular de uma certa modernidade aquém da qual já não é possível haver comunicação. Talvez por isso a experiência brechtiana não tenha constituído um revés técnico e artístico, mas antes uma plataforma artística e estética que viria a celebrar no teatro uma nova condição de arte urbana. Tal como começou, na já longínqua soirée de 1916<sup>206</sup>, a saga dadaísta haveria de terminar em glória.

“A última soirée dadaísta em Zurique aconteceu em 9 de Abril de 1919, na Saal zur Kaufleuten. Evento modelar que determinaria o formato de noites subsequentes em Paris, foi produzido por Walter Sterner e meticulosamente coordenado por Tzara. Como precisaria no seu estilo aliterativo: ‘Cerca de 1500 pessoas já enchiam o saguão, balançando na batida do batuque’. Hans Richter e Arp pintaram os cenários para as danças de Suzanne Perrottet e Käthe Wulff com formas negras e abstractas – ‘como pepinos’ – sobre longas faixas de papel com aproximadamente um metro de largura. Janco criou enormes máscaras selvagens para dois bailarinos, e Sterner munuiu-se de vários e estranhos adereços cénicos, um dos quais um boneco sem cabeça.

A performance em si começou num tom grave: o cineasta sueco Viking Eggelind fez um discurso muito sério sobre a *Gestaltung* elementar e a arte abstracta. Isto só serviu para irritar o público, que ia à espera do habitual

---

<sup>206</sup> “Dada surge em Zurique em 1916. A 29.3 desse ano, segundo o Diário de Ball, *Flucht aus der Zeit*, tem lugar a primeira sessão do Cabaret Voltaire, nome da sala da Spiegelgasse onde se efectuam as ‘escandalosas’ actividades artísticas do grupo (tumulto, insultos, agressões intervenções policiais são parte habitual do ‘programa’).

Zurique, tranquila e neutra, é uma pátria casual, terreno propício apenas na medida em que era, ao tempo, abrigo provisório de jovens refractários de diversos países que, de um modo ou de outro se opunham à ordem social que consideravam responsável pela guerra. Intrinsecamente, Dada, nascido sob o signo do internacionalismo, nada tem de suíço: dos seus fundadores, dois são alemães, Hugo Ball e Richard Huelsenbeck, Hans Arp é alsaciano, e os dois restantes, Tristan Tzara e Marcel Janco, são romenos” In Teolinda Gersão, op. Cit., p. 13.

confronto com os dadaístas. A dança de Perrottet ao som de Schoenberg e Satie também não conseguiu acalmar a plateia impaciente. Somente o poema simultâneo de Tzara, *La Fièvre du mâle*, lido por vinte pessoas, produziu o absurdo pelo qual todos esperavam. ‘Foi quando a coisa ficou infernal’, diria Richter mais tarde. ‘Gritos, assobios, provocações cantadas em uníssono, gargalhadas que se misturavam, em diferentes graus de falta de harmonia, com os berros dos vinte declamadores sobre a plataforma.’ Então, Serner levou o boneco sem cabeça para o palco e ofereceu-lhe um ramo de flores artificiais. Quando começou a ler o seu manifesto anarquista, *Letzte Lockerung* [dissolução final] – ‘uma rainha é uma poltrona e um cão é uma rede de dormir’ -, a multidão reagiu violentamente, estraçalhando o boneco e provocando um intervalo forçado de vinte minutos. A segunda parte do programa foi um pouco mais tranquila: cinco bailarinos de Laban apresentaram *Nor Kakadu* com os rostos cobertos pelas máscaras de Janco e os corpos ocultos por estranhos objectos afunilados. Tzara e Serner leram mais poemas. Apesar do final pacífico, a performance tinha conseguido estabelecer ‘o circuito da absoluta inconsciência no público, que se esqueceu dos limites da educação e dos preconceitos ao experimentar a comoção do NOVO’. Foi, ainda nas palavras de Tzara, a vitória final do Dada” (Goldberg, 2007: pp. 91-92).

Ao longo dos anos, o dadaísmo haveria de consagrar-se como uma recusa generalizada e não programada do gosto burguês; talvez por isso se tenha também constituído como alternativa e “arte de viver para as gerações novas”, nas palavras do conhecido situacionista Raoul Vaneigen. O movimento, que se inspirou na arte de viver de Rimbaud, na poética de Mallarmé e no novo teatro de Jarry, atravessará todo o século XX, em particular no renascimento musical que, do *bruitismo*<sup>207</sup> original das experiências de Marinetti se poderá reescrever agora ao gosto de John Cage - como na extraordinária performance *Water Walk* - e mais tarde nos serões de Stockausen ou nas sublimações de Stravinski.

Entretanto, a desagregação do movimento deverá coincidir com a partida para Paris de Tristan Tzara, que irá juntar-se ao movimento um pouco híbrido da capitl francesa, onde pontificavam André Breton, Paul Éluard, Philippe Soupault e Aragon, entre outros. A viagem conduz-nos agora a outras paragens e a tentativa de compreender os meandros do *Manifesto Surrealista de 1924*, levar-nos-á forçosamente a assistir aos seus desvios, infâmias e glórias. É um documento difícil no seu modo de explanar-se, mas talvez se trate do texto da glória de Breton. O tom de ensaio retira ao manifesto o carácter jovem e atrevido dos manifestos revolucionários em favor de uma fundamentação da criação artística, que o autor pretende sistematizar tendo em conta novas

---

<sup>207</sup> “Igualmente introduzido na arte por Marinetti, o *bruitismo* poderia ser descrito como ‘ruído com efeitos imitativos’, tal como o que se ouve, por exemplo, num ‘coro de máquinas de escrever, timbales, matracas e tampas de panela’” (Goldberg, 2007: ppp. 83-84).

premissas ideológicas e científicas. As palavras de Breton começam por constituir um conjunto de pressupostos antirealistas e anti - lógica:

“Vivemos ainda no reino da lógica – aqui está, é claro, aonde eu queria chegar. Mas os processos lógicos, nos nossos dias, já se aplicam apenas à resolução de problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto que continua na moda só permite considerar os factos estritamente pertencentes à nossa experiência. Os fins lógicos, em contrapartida, escapam-nos. É inútil acrescentar que à própria experiência se estabeleceram limites. Ela gira numa gaiola donde cada vez é mais difícil fazê-la sair. Também ela se apoia na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. Sob as tintas da civilização, sob o pretexto do progresso, acabámos por banir do espírito tudo o que com razão ou sem ela pode ser qualificado de superstição, de quimera; por abolir todo o modo de procura da verdade que não seja conforme ao uso. Foi aparentemente graças ao maior dos acasos que recentemente foi trazida à luz uma parte do mundo intelectual, e a meu ver de longe a mais importante, à qual se fingia não ligar. Temos de agradecer-lo às descobertas de Freud” (Breton, 1985: pp. 31-32).

Para reencontrar um novo caminho da invenção artística parecia necessário encontrar um fundamento numa ciência que por um lado explicasse o movimento das imagens associadas à linguagem e que por outro lado fosse suficientemente consistente enquanto método. A insistência sobre a natureza do sonho, tal como Freud havia proposto, bem como as suas dinâmicas geradoras de organização podem sujeitar-se ao domínio da vontade, associando ao sonho o maravilhoso, a imaginação, a liberdade e o desejo. A alegoria do palácio permitirá a Breton equacionar o seu novo reino maravilhoso:

“Para hoje, penso num *palácio*, metade do qual está forçosamente em ruínas; esse palácio pertence-me, vejo-o num sítio agreste, não longe de Paris. As suas salas nunca mais acabam, e por dentro foi terrivelmente restaurado, de modo a nada deixar a desejar sob o aspecto do conforto. Há automóveis estacionados à porta, oculta pela sombra das árvores. Alguns dos meus amigos estão lá instalados: eis Louis Aragon que vai a sair; mal tem tempo para nos cumprimentar; Philippe Soupault levanta-se com as estrelas e Paul Eluard, o nosso grande Eluard, ainda não voltou. Lá estão Robert Desnos e Roger Vitrac que decifram no parque um velho édito sobre o duelo; Georges Auric, Jean Paulhan; Max Morise, que rema tão bem, e Benjamin Péret, nas suas equações de pássaros; e Joseph Delteil; e Jean Carrière; e Georges Limbour (há uma sebe inteira de Georges Limbour); e Marcel Noll; cá está T. Fraenkel a acenar-nos do seu balão cativo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.-A. Boiffard, e mais Jacques Baron e o irmão, belos e cordiais, e tantos outros ainda, e mulheres deslumbrantes, palavra! Que querem que estes jovens recusem a si próprios, se os seus desejos, no que respeita a riqueza, são ordens? Francis Picabia vem ver-nos e, na semana passada, na galeria dos espelhos, recebemos um tal Marcel Duchamp que ainda não conhecíamos. Picasso anda a caçar nos arredores (...)

Vão acusar-me de mentira poética: todos se irão embora repetindo que eu moro na rue Fontaine e que desta água não beberão. Pois é! Mas poderão estar certos de que este palácio de que lhes faço as honras seja uma

imagem? E se existisse? Ai estão os meus hóspedes para responder; o seu capricho é a estrada luminosa que nos leva lá. É realmente ao sabor da nossa fantasia que vivemos, *quando lá estamos*” (Breton, 1985: p. 38-39).

O manifesto de André Breton vem fechar um capítulo sobre a aventura dadaísta que vinha concluir-se em Paris. A grande invenção de Rimbaud, Apollinaire, Jarry, Nerval, Baudelaire e Isidore Ducasse, chegava de certo modo a um termo. Doravante, o surrealismo passava a conter um método e também por isso tornava-se acadêmico. A teorização em volta das imagens e do fluxo da consciência funda-se ainda no pressuposto cartesiano, numa certa esperança de memória retributiva e de acaso sagrado da rima ou do sentido. Os assuntos glosados por André Breton têm início na infância, o lugar da imaginação criadora e da sobrevivência de uma certa loucura que torna possível a crítica do realismo. Por momentos recorre-se à psicologia, sobrevoa-se o reino da lógica e os limites de Freud para a imaginação. Atemo-nos ao sonho e àquilo que o caracteriza: o maravilhoso. Em última análise a religião, a liberdade e o desejo. Depois virá a espontânea sequência do pensamento falado, as considerações técnicas sobre a velocidade do pensamento e da palavra.

“Será de muito má fé que nos contestarão o direito de utilizar a palavra Surrealismo no sentido muito especial em que a entendemos, porque é evidente que antes de nós esta palavra não tivera êxito. Defino-a portanto de uma vez para sempre:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Fizeram profissão de surrealismo absoluto os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac” (Breton, 1985: p. 47).

A consagração do movimento surrealista trará consigo a aproximação da II Guerra e também por isso será necessário visitar a *Bauhaus* e as suas exposições e instalações, onde se desenvolve um projecto positivo de educação pela arte, inspirado num certo socialismo utópico, onde a arte

e a indústria não se contrariam, pois produzem alianças matéricas e objectuais visíveis como a arquitectura e o design. Na Bauhaus haverá também lugar para as festas e os trabalhos de Kandinski que procuravam associar a performance à pintura, como fez Picasso. A Bauhaus criou ainda uma das mais inovadoras oficinas de teatro do século, onde “Schlemmer traduzia as suas interrogações sob a forma da clássica oposição mitológica entre *Apolo* e Dioniso: a teoria pertencia a *Apolo*, o deus do intelecto, enquanto a prática era simbolizada pelas selváticas festas de Dioniso” (Op. Cit. p. 132). Recorremos nesta parte da viagem a esse outro guia, igualmente precioso, (Glusberg: 2005), que confirma e explica a importância da obra teatral de Schlemmer na Bauhaus:

“Os departamentos de dança e de teatro da Bauhaus alemã – escola fundada em 1919 e dirigida por Walter Gropius – alcançavam grandes progressos, sob a direcção de Oskar Schlemmer, buscando promover uma revitalização dessas. Seu Bale Triádico (1922) conquistou fama e celebridade: três bailarinos – um dos quais o próprio autor – executavam doze coreografias, utilizando dezoito figurinos diferentes, ao som de uma partitura de Paul Hindemith.

Cumpramos ressaltar que os objectivos da Bauhaus eram o de se buscar uma fusão das artes e dos artesanatos em geral, diminuindo ao mesmo tempo, o intervalo entre as artes e a evolução industrial. O objectivo principal dessas buscas era contribuir para uma melhora na qualidade de vida do homem. A I semana da Bauhaus, em 1923, teve como título: “Arte e Tecnologia – Uma Nova Unidade”, antecipando em mais de quarenta anos a consolidação da chamada arte intermídia e os “Experiments on Art and technology”, EAT, dos Estados Unidos.

A busca de Schlemmer era de integrar, numa só linguagem, a música, o figurino e a dança. Ele conseguiu grandes resultados, nessa tentativa, com *O Gabinete de Figuras* (1923), onde foram utilizadas técnicas de cabaré e do *music-hall* e também técnicas do teatro de marionetes. Em *Meta* (1924), ele utiliza posters para indicar estados de espírito e movimenta seus atores num ritmo que fica entre a ginástica e a dança.

Na última fase, as experiências cénicas de Schlemmer visam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Alguns desses seus trabalhos, dos anos vinte, como *Figuras no Espaço* e *Dança no Espaço*, são seguramente precursores do que vai ser chamado arte da *performance*” (Glusberg, 2005: p. 21).

Veio a guerra e a Bauhaus ou parte dela emigrou para os Estados Unidos para onde devemos viajar também nós, à procura do intenso mundo performativo que *ameaça* sobretudo Nova Iorque. A partir daqui a viagem atravessa uma zona de perturbação, uma forte depressão que produz acontecimentos que não se podem absorver em tempo útil. Do ponto de vista



bibliográfico, estávamos a atravessar uma zona facilmente habitada pelos discursos e pelas citações. Tomaríamos então conhecimento de realizações diferentes e em particular a *performance* do génio musical (Cage e Stockausen) e a dança (Grupo Fluxus). Entre os anos 40 e 60 desenvolve-se uma “escola de pintura de salpicos e borrões”, como escreveu o crítico Robert Coates, e que ele, delicadamente, baptizou de *Expressionismo Abstracto*. “ ‘Só estamos de acordo quanto a discordar’. De acordo com Irving Sandler, escritor e observador da cena artística, este era o lema não escrito do grupo descomprometido de artistas em Nova Iorque nas décadas de 1940 e 1950, normalmente conhecidos por ‘Expressionistas Abstractos’ ou ‘a primeira geração da New York School’ “ (Harrison, 2005: p.6,7). A *Action Painting* de Pollock contribui, de facto, para animar o espaço performativo:

“Não tenho medo de fazer alterações, destruir a imagem, etc., porque a pintura tem vida própria” (Op. Cit. p. 23).

Com os anos 60 explode, antes e depois de 68, a cultura rock com os seus *happenings*, concertos, festivais, assembleias e *meetings* – um período da história ideal para pensar a noção de despesa:

“4) Do ponto de vista da despesa, as produções da arte devem ser divididas em duas grandes categorias das quais a primeira é constituída pela construção arquitectónica, a música e a dança. Esta categoria comporta despesas *reais*. Todavia, a escultura e a pintura, sem falarmos da utilização dos lugares em cerimónias e em espectáculos, introduzem na própria arquitectura o princípio da segunda categoria, o da despesa simbólica. Por seu lado, a música e a dança podem facilmente carregar-se de significações exteriores.

Sob a sua forma maior, a literatura e o teatro, que constituem a segunda categoria, provocam a angústia e o horror através de representações simbólicas da perda trágica (decadência ou morte); sob a sua forma menor, provocam o riso através de representações cuja estrutura é análoga, mas que excluem certos elementos de sedução. O termo de poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas, de um estado de perda, pode ser considerado um sinónimo do termo de despesa: significa, com efeito, da maneira mais precisa, criação por meio da perda” (Bataille, 2005: p. 33).

Com a perda nasce também a *arte conceptual* “onde a ideia ou conceito são o aspecto mais importante do trabalho... todo o planeamento e tomada de decisões são decididos de antemão e a execução é uma questão mecânica. A ideia torna-se a máquina que faz a arte”, pensa Sol Lewitt. No final dos anos 60 Ian Wilson dirá que “A comunicação oral é muito mais do que a linguagem; é um dos melhores meios para a disseminação de ideias” (Marzona, 2007 p. 94). Mas também se anuncia a perda, dizíamos, e a verdade é que chegou, imparável, o novo tempo

sombrio, aquele que reúne no mesmo espaço-tempo o panóptico, a agitação da consciência, a indústria, a sala, o estúdio e o mercado e ainda a memória dos lugares sagrados da liberdade expressiva e do gesto criador. Os anos 70 inauguram a passagem para um novo e desconhecido período de absolvição do mal. A terra será invadida pela dispersão de novos projectos e com eles concretiza-se o niilismo que transforma a regularidade e discute o ser, desprotegendo o equilíbrio dos sistemas de relacionamento. Declara-se uma espécie de extensão, um novo regime de espacialidade, no qual se é absorvido por uma potência de aniquilação, como se existisse uma reminiscência trágica no desejo. O ser continua em questão e no teatro discute-se a sua presença no pronunciamento de um corpo que convencionamos para a representação. A *coisa* que é representada pertence ao domínio público, mas não é possível àquele que representa identificar-se com ela até ao limite da posse. A arte da representação não deve, sobretudo, ser compreendida à luz de uma filosofia da psicologia.

“Quanto ao pseudoconhecimento da inconsciência, aos fantasmas psicológicos, às aparições poéticas que ela pode fazer surgir, é preciso entender a si mesmo, ou por uma aproximação com a vida ardente, a vida em estado puro, achar alguma coisa de essencial no ser, decidir separar novamente os princípios psicológicos, mas separá-los metafisicamente e por aquilo que eles representam de transcendente. Assim, o inconsciente conduzirá novamente aos símbolos e às imagens tomados como um meio de reconhecimento e que ultrapassa a psicologia.

Ora, o inconsciente registrado fotograficamente terminará apenas por estender desmesuradamente o domínio do conhecido não mágico e não sairemos mais do teatro moral e cirúrgico” (Artaud, 2008: p. 76).

Esse domínio dos objectos como complemento existencial do corpo perceptivo e receptivo (fruição) é pertença do público. Na arte do teatro o público é um *pretexto*, uma realidade incontornável e necessária, embora não venhamos a saber exactamente o que é essa vida exuberante que está na expansão das linhas, dos sinais, do ritmo e dos símbolos. O actor só existe a representar e por isso ele é arte do corpo vivo, entrado no espaço, atleta de uma *Máquina Hamlet*, (Heiner Müller) onde o jovem príncipe rompe com o seu fingimento a tranquilidade da legislação. Arte e performance não são a mesma coisa, porque a performance é um grau e uma intensidade identificáveis num hábito ou num modo de convívio, maneira de estar, estilo de época, cafeína relacional. A performance tornou-se esse estado de juízo, esse olhar a mais para trás, no jeito “coquette” que tão bem definiu Simmel:

“Aplico esta interpretação da coqueteria, primeiro, a alguns factos da experiência. É característico da coqueteria, na sua forma mais trivial, o olhar pelo rabinho do olho, com a cabeça meio virada. Há nesta atitude um afastar-se,

associado ao mesmo tempo a um efémero dar-se, uma atenção que se dirige, por um momento, para o outro ao qual, todavia, nesse mesmo instante, se esquia simbolicamente mediante a direcção oposta do corpo e da cabeça. Este olhar, no plano fisiológico, só pode durar uns segundos, pelo que na sua doação está já pré-formado, como algo inevitável, o seu desvio. Tem o encanto do clandestino, do furtivo, do que não pode durar muito tempo e em que, por isso, o sim e o não se misturam inseparáveis. O olhar pleno, de frente, por íntimo e ardente que seja, nunca tem o matiz específico da coqueteria” (Simmel, 2008: p. 73).

O teatro, pelo contrário, é mais vasto e complexo e torna-se polémico dizer-se que se pode estabelecer a mesma relação entre performance e teatro e, por exemplo, teatro e dança. A grande revolução na arte do século XX dá-se precisamente na sua democratização, que obrigou a multiplicar os espaços, a reinventar a herança. Nasce também uma nova oportunidade para o mercado e desenvolve-se uma indústria especializada na inversão de sentido da aventura performativa, que produz agora em série e a põe à venda no circuito comercial, transformando-a em *máquina*, em *marca*, em *mercadoria* e de novo em alienação. No nosso tempo as meditações sobre arte e os processos pouco convencionais e violentos das suas instalações e performances valeram a Joseph Beuys a demissão da Academia de Dusseldorf (1972). Mas no sótão da memória performativa agitam-se ainda os *bonecos* do jovem Jarry no *Théâtre des Pantins* e navegam no Sena os sete recibos das folhinhas de ouro compradas a Yves Klein.

“Em 1962, ano do salto no Vazio, Klein administra um tipo de comércio parecido com o de Manzoni: nas margens do Sena troca sua ‘sensibilidade imaterial’ por folhas de ouro, mas como aquela rara mercadoria é intangível, o artista insiste em que toda a evidência da transação seja destruída. Ele atira a folha de ouro no rio, queimando o recibo que entregara ao comprador” (Glusberg, 2005: p. 35).

Haverá ainda o tempo para a cultura *Punk* e para o *Rap* e para outras formas que não-de vir. Martha Rosler, referindo Michael Fried, acrescenta para ajudar a compreender o tempo presente: “A arte que agora é importante é uma forma de teatro, e uma coisa com significado é aquela que tem de estar no mesmo espaço do espectador” (Harrison, 2001: p. 75). O artista de teatro manifesta-se também por um estado de qualidades performativas. É importante não condicionar o sentido da acção teatral ao *preconceito* futurista que restringe a acção à necessidade e esta à pulsão destruidora de *thanatos*. O actor flui também na imobilidade, conduz a assembleia ao torpor reflexivo, assegura pela artificialidade do condicionamento técnico o contraste necessário ao nascimento de uma espécie de *razão de teatro*. Os amanhãs que cantam nunca cantaram verdadeiramente como supuseram nem a ética foi alguma vez a

estética do futuro, mas a verdade é que um novo e desumano silêncio, associado agora a um estranho e poderoso poder emerge, como um polvo, e desta vez já só é possível escapar-lhe por um caminho marcado através do vazio. A arte discutirá até ao fim as possibilidades de ser e de se renovar e a prová-lo está o *Reichstag* coberto de branco (Christo), o nascimento dos *Media* para as artes e as inovadoras manifestações da *Video Art*. Fala-se ainda de um pós-drama ou de um pós-teatro; ouvem-se também lamentações sobre o grau de decadência da grande literatura dramática e com ela do repertório. A fotografia passa a ter necessidade do vídeo para se libertar do objecto e este submete-se à lei do efeito pela dissecação das formas tornadas efeito especial. Neste ponto aproximamo-nos de um novo conceito em que a marca residual do objecto delira, deixando livre o espaço para a configuração de estruturas da fluidez e do acaso. O mesmo se poderia dizer da *Blog Art*, mas *O Coiote* de Joseph Beuys uiva terrivelmente sobre o destino do Ocidente e as suas instalações lembram um modo de performance “posta em sossego”, onde o *spectrum* da pulsão<sup>208</sup> original se instala como a aura de um nevoeiro. A agitação que sentimos, a grande perturbação que visa naufragar a cobertura gramatical do *logos*, tem a sua origem nessa energia dificilmente perceptível do espaço silencioso. A instalação é filha da arte conceptual, mas tem o seu quê de cidade que acabou de ser bombardeada. Instala-se no espaço uma diferença ou uma *différance*, (Derrida) que se manifesta onde nós integramos a cena e, nesse sentido, no lugar onde assumimos o papel de sobreviventes. O corpo inscreve-se num espaço que designamos como *instalação* e sujeita-se à degradação dirigida pelo olhar interpretativo. O silêncio conceptual dá lugar a um resíduo de inteligibilidade. O actor acende o efeito de distância e de segurança social e faz nascer o *performer*, aquele que realiza acções imprevisíveis no círculo que se aperta, até uma comunicação insustentável quando se produz um efeito de calamidade de corpo<sup>209</sup>. As instalações edificam estados cerimoniais que fecham a expectativa no silêncio conforme ao movimento de uma estranheza. Os recantos, os nichos, os espaços côncavos dilatam-se, transferem-se e dissipam-se na desconformidade espacial. Eis um princípio da instalação. A pressão sobre uma linha tem efeitos sobre todo o desenho. O espaço geométrico oscila e as divisões reajustam-se. O sentido acontece sempre todo ao mesmo tempo e quando termina apaga-se a luz; isso quer dizer que o sentido desaparece e que a natureza

---

<sup>208</sup> Para Roland Barthes, “aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o ‘espectáculo’ e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (Barthes, 1981: pp. 23/24).

<sup>209</sup> Convém lembrar alguns casos extremos acontecidos na crónica da vida e obra dos grandes performers: acidentes, suicídios, exposição de um projecto de ruína, moralização por via estética de uma ofensa ao público.

regressa com a sua ferocidade e talvez a promessa de incontáveis desperdícios. Apaga-se um cenário com a mesma facilidade com que se bombardeia uma cidade. Perante a instalação o *logos* deseja a paisagem mínima de um templo pré-histórico, mas prefere a cidade onde tem lugar a dança dos acontecimentos discursivos:

“Sócrates: Perdoa-me, meu excelente amigo. É que eu gosto de aprender. Ora, os campos e as árvores não me podem ensinar nada, mas sim os homens que vivem na cidade. Tu, porém, pareces ter encontrado o remédio para me fazer sair, porquanto, tal como se conduzem os animais que têm fome, estendendo-lhes um ramo ou algum fruto, do mesmo modo tu, acenando-me com discursos em livros, é evidente que me levarás a percorrer toda a Ática e qualquer outro lugar que queiras. Em qualquer caso, agora que acabo de chegar a este sítio, julgo acertado deitar-me; e tu procura a posição que consideras mais conveniente para a leitura e, conseguida ela, começa a ler” (Platão, 2008: p. 201).

Entre as instalações de Duchamp e Rauchenberg, na metafísica da cor e do ritmo na obra de Rothko, até aos silêncios urbanos de Hooper e aos levíssimos e irónicos *enlatados* e séries de Handy Warhol,<sup>210</sup> há ainda lugar para regressar à *fonte*, como talvez tenha pretendido Marcel Duchamp ao inverter o urinol do estranho senhor R. Mutt. Mas os prenúncios de Kafka estavam certos e é em pleno *Processo* que nos encontramos, ante o horror do advento da sinistra *Metamorphose*. Por fim, o eterno retorno, como se as performances diabólicas<sup>211</sup> e antropófagicas

---

<sup>210</sup> “A grandeza de Warhol com as suas latas de conserva, os seus estúpidos acidentes e as suas séries de sorrisos publicitários: equivalência oral e nutritiva destes lábios entreabertos, destes dentes, destas saladas de tomate, desta higiene de detergente; equivalência de uma morte no oco de um automóvel rebentado, no terminal de um fio telefónico no alto de um poste, entre os braços cintilantes e azulados de uma caixa eléctrica. “Isto sim”, diz a estupidez, zombando de si mesma; “Aqui ou em qualquer outro lugar, sempre o mesmo; que importam umas tantas cores variadas, e claridades mais ou menos grandes; que estúpida é a vida, a mulher, a morte! Que estúpida é a estupidez!” Porém ao contemplar de frente esta monotonia sem limite, ilumina-se de súbito a própria multiplicidade – sem nada no meio, em cima, nem mais adiante –, crepitação de luz que corre ainda mais depressa do que o olhar e ilumina de cada vez estas etiquetas móveis, estes instantâneos cativos que sucessivamente, para sempre, sem nada formular, emitem sinais: de repente, projectado no fundo da velha inércia equivalente, o raio do acontecimento rasga a obscuridade, e o eterno fantasma descobre-se neste enlatado, neste rosto singular, sem espessura” (Foucault, 1987: p. 73).

<sup>211</sup> “Nessa nova tendência deve ser incluído também o trabalho do Grupo de Viena, que no auge do happening, em torno de 1962, já começava a desenvolver e sistematizar aquilo que viria a se chamar *body art*.

O grupo era composto por Günter Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, grupo este que parecia dar vida, nessa pesquisa, à brilhante definição de Merleau-Ponty:

‘Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele’.

As ações dos membros do grupo de Viena chamavam a atenção por sua violência e por seu sadomasoquismo: Brus Mühl e Schwarzkogler se infligiam feridas e mutilações (Schwarzkogler morreu em 1969, com 29 anos, em consequência disto. Nitsch, com seu teatro de Orgia e Mistério, organizava *performances* rituais, envolvendo

de Hermann Nitsch recuperassem danças e rituais que tiveram lugar nos tempos primitivos, nos sítios tribais e nos mistérios órficos, nas festas pagãs e nas comemorações alusivas ao poder eufórico. A história vai mostrando alternadamente projectos dionisiacos de libertação da energia e de culto da pulsão essencial que actualizam e animam o ser através do dispositivo táctico de actores em movimento. Os seus profundos silenciamentos metafísicos, onde toda a dimensão técnica se concentra na projecção do homem sobre a pesquisa de um silêncio (o azul ultramarino de Klein), restituem a primitiva instância espectral, aquela em que a luz se unifica para reconstituir a desolação de uma esperança metafísica. O performer desqualifica o *viver bem* da tradição política ocidental, como se tristemente buscasse pelo sacrifício a sua nudez de ser irredutível. *How to write*, de Laurie Anderson, tem um efeito de desenho animado, faz pensar numa arte *pós-pop*, que se radicaliza na conjugação artística e que, por isso, adere à criação e se vê obrigada a prescindir da animação cultural. Se admitimos, como é comum ler-se a propósito do seu nascimento, que a performance começa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente no década de 70 (...) [hoje] “o crescimento exponencial do número de artistas performativos em quase todos os continentes, os inúmeros novos livros e cursos universitários sobre o assunto e o grande número de museus de arte contemporânea que começam a abrir as suas portas aos media ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do século XXI, a arte da performance continuará a ser, em boa parte a mesma força motriz usada anteriormente pelos futuristas italianos para registar a velocidade e a dinâmica do séc. XX” (Goldberg: p. 281).

Nunca é cedo para as previsões e a verdade é que o desprezo que as sociedades modernas votam aos artistas é directamente proporcional à consagração da *vedeta* e do seu sistema orbital. A *arte pop* e de um modo geral a indústria do cinema criaram a vedeta através de um complexo institucional. É provavelmente nessa circunstância euro-americana que se fundou a indústria da cultura. A ambiguidade da *arte pop* pôde ser-lhe fatal porque, em última análise, era uma arte que também gostava de vestir bem, onde amiúde subjazia um código gravítico burguês que não tardou a cumprir um desígnio de *arte do estado e da situação*. A ambiguidade da *arte pop* permite separar o dadaísmo e a arte conceptual dos futuros desenvolvimentos industriais. Não é possível produzir em série o *ready-made* porque a sua criação é utópica e melancólica e a

---

sacrifício de animais, que terminavam com um abundante derramamento de sangue. Estes eventos provocariam sua prisão na Áustria e na Grã-Bretanha” (Glusberg, 2005: pp. 39-42).

sua utilidade é factor e potência de viagem e de encontros ocasionais. O *Ready Made* como signo de um regresso à necessidade da existência e da fantasia. Os animadores do grupo *Shandy*, talvez inspirados na cultura dos viajantes, colecionadores e andarilhos, reúnem nas catacumbas do reino ctónico das maravilhas, de onde partem a sobrevoar a sua própria existência de figuras animadas de um coro. As suas aventuras não serão passíveis de realização cinematográfica, porque a natureza da produção de eventos não é compatível com a logística do cinema. O movimento *Shandy* exprime-se na pós-modernidade, como um espaçamento de constelações que vagueiam.

“Em finais do Inverno de 1924, sobre o penhasco em que Nietzsche tivera a intuição do eterno retorno, o escritor russo Andrei Biely sofreu uma crise nervosa ao sentir a ascensão irremediável das lavas do sobreconsciente. Nesse mesmo dia e à mesma hora, a muita distância dali, o músico Edgar Varese caía subitamente do cavalo quando, imitando Apollinaire, fingia que se preparava para ir à guerra.

A mim parece-me que essas duas cenas foram os pilares sobre os quais se edificou a história da literatura portátil: uma história europeia nas suas origens e tão ligeira como a mala-escritório com a qual Paul Morand percorria em comboios de luxo a iluminada Europa nocturna: escritório móvel que inspirou a Marcel Duchamp a sua *boîte-en-valise*, sem dúvida a tentativa mais genial de exaltar o portátil em arte. A caixa-mala de Duchamp, que continha reproduções em miniatura de todas as suas obras, não tardou em converter-se no anagrama da literatura portátil e no símbolo em que se reconheceram os primeiros Shandys.

Nota: *Shandy*, no dialecto de algumas zonas do condado de Yorkshire (onde Laurence Sterne, o autor de *Tristram Shandy*, viveu grande parte da sua vida), significa indistintamente alegre, volúvel e maluco” (Vila-Matas, 1997: p. 11).

A performance oficial torna-se a reprodução do estado do mundo necessário à cultura industrializada da imagem e da sua medida de valor, enquanto a obra de arte confunde e interroga o sentido de posse. No espectáculo, as acções procuram não perder o vínculo da teatralidade, pois é aí que se manifesta a oportunidade de tornar visível de um ponto de vista comunicativo. De resto, todas as propostas são legítimas, incluindo aquelas que se alimentam no *Teatro do Aborrecimento Mortal*. Parte da experiência dita performativa que chega aos anos 70 constitui um espólio da modernidade constituído por objectos que escapam ao arquivamento e se mantêm signos de arte viva e de realização de uma certa qualidade de *despesa* (Bataille). Em alguns actores e autores, a arte da performance decorre de uma teatralidade acrescida de uma nova agressividade lírica, uma memória que aproxima a transcendência e a humaniza, pacificando e sublimando algumas das relações entre os homens e os objectos e entre estes e os materiais. Talvez pudéssemos terminar estes apontamentos dedicados ao actor e à

performance, observando o *Salto no Vazio*, de Ives Klein (1960)<sup>212</sup>. O título da obra é, só por si, sugestivo e a imagem deu origem à fábula de um novo assomo contra a proibição. O sinal está dado para os tempos que hão-de vir. Ironicamente, o artista plástico prossegue a sua tentação de deixar vestígios do corpo nas superfícies lisas, ao som mínimo de uma orquestra contínua. John Cage participará, à sua maneira, nesta solenidade remanescente. Entre os anos 40 e os anos 60, o regime do pós-guerra extinguiu-se nas ruas de Paris, onde uma juventude prenhe de espírito dionisiaco passava brevemente à categoria de ser social, e a intérprete de uma cultura que se manifesta na expressão de um novo sentido-de-si ganho por via da cooperação. As performances de Klein, apesar dos silêncios criativos, também permitiram a reunião de uma espécie de Consílio dos elementos, onde se discutirão, porventura, alguns princípios efabuladores de um *novo realismo*. O ar no *salto no vazio*, o fogo nas *esculturas de fogo*, a terra em *antropometrias* a água na cena junto ao Sena, a cujas águas se devolve o ouro que resulta da venda de espaços vazios. No caso de Klein, a criação da obra levará à anulação do artefacto. Os objectos que criou permanecem envolvidos na metafísica do seu *azul ultramarino* e dos seus estados pictóricos imateriais, tão próximos da aventura de um novo *teatro do vazio*.

A performance diz-se através de uma palavra que, segundo *Houaiss*, aparece no Inglês do ano de 1531<sup>213</sup>. Supomos, como é natural, que o referido dicionário tenha recorrido a fonte escrita. Mas também sabemos que a palavra teria evoluído do francês e fora então refundada.

“É interessante voltarmos à etimologia da palavra performance, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou explosão,

---

<sup>212</sup> Ives Klein (1928-1962) encena em 1960, recorrendo à fotografia, o seu *Salto no Vazio*, que alguns dizem que terá pretendido chamar a atenção para a exploração espacial levada a cabo pela NASA; no entanto, o poder dessa imagem que haverá de atravessar toda a arte contemporânea, virá sobretudo elevar ainda mais a sua busca por uma espécie de desmaterialização elementar que busca antes de mais o silêncio e a consciência de si como uma forma de descomprometimento.

Nas palavras de Jorge Glusberg: “Em uma manhã de 1962, em Nice, cidade onde havia nascido trinta e quatro anos antes, Ives Klein realizou um de seus trabalhos mais conhecidos: *Salto no Vazio*. Ele mesmo – fotografado no instante que saltava para a rua, de um edifício – era o protagonista de sua obra, e, nesse sentido, a obra em si.

Talvez tenha sido esta experiência de Klein – um antigo estudante de línguas orientais, bibliotecário, treinador de cavalos, judoca e pintor – a iniciação do que se tem denominado arte da *performance*” (Glusberg, 2005: p. 11).

<sup>213</sup> “ing. performance (1531), de to perform 'alcançar', 'executar' e, este, do fr.ant. parfournier 'cumprir, acabar, concluir', de former 'formar, dar forma a, criar', do lat. formāre 'formar, dar forma' ”. In *Houaiss, Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa, 2001*.



capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espectáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um efeito acrobático.

Parece que o termo entrou na língua inglesa vindo do francês antigo (com o termo *performance* do séc. VI). A derivação viria do latim *per-formare*, significando realizar. De uma forma semelhante ao teatro e à dança a *performance* se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. Contudo, apesar de ser uma expressão artística, como estas, a *performance* não se caracteriza, necessariamente, por ser um espectáculo ou um *show* " (Glusberg, 2005: p.72-73).

A viagem prossegue então até ao Latim para encontrarmos *forma*. No termo inglês parece instalar-se a acústica e a dinâmica de uma acção que configura. A palavra *performance* fala sobre uma mostragem de um fazer, obra feita, naquilo que é a própria acção de fazer. A *performance* é o estado de energia e de dilatação dos corpos, corpo do mundo alargado, corpo constelado. Seria porventura um erro acreditarmos que esta qualidade da existência que resulta da *performance* é uma invenção pré-shakespeariana e apenas isso.<sup>214</sup> Há uma relação performativa inevitável em qualquer criação artística, na medida em que não há uma arte pura e, embora com formas diferentes de intersecção ou de comunhão, em alguns casos, essa arte nunca está só. A criação artística existe enquanto desejo de edificação e de propriedade transitória, apesar da solidão exangue do artista, mas também na percepção de um mundo paralelo. Uma inscrição fugidia que, em casos extremos, se anula no estatuto do espectador da sua arte. O *spectator* é, desde o princípio, uma parte integrante da criação. A relação performativa entre as artes, a sua reunião, os discursos que a explicam, tudo isso exige um acto mínimo teatral. A reunião das artes tende para o espectáculo total, a combinação declamatória que obriga a reconstruir o objecto para o mostrar. Não nos estamos a referir, claro está, ao *espectáculo total* de Wagner. O teatro é a *mãe* natural do espectáculo, a sua *mãe d'água*. As instalações contemporâneas ou neo-futuristas, se preferirmos, têm tendência a manifestar-se e a constituir-se como reprodução de modelos industriais e de sistemas integrados de manipulação de efeitos termoelectrónicos. Ao contrário do espectáculo, a instalação autonomiza uma estrutura lógica e funcional e associa-a à infra-estrutura tecnológica. Os efeitos preludiam a leitura, imitam

---

<sup>214</sup> "A origem dessa idéia, do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos. Já na tradição judaico-cristã o pecado original, que ocasionou a expulsão de Adão e Eva, era simbolizado pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas.

Sem irmos tão longe na história e sem [nos] esquecermos também das influências a partir do *kabuki* e do *nô* japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do género remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espectáculos organizados por Leonardo da Vinci do Século XV, e Giovanni Bernini duzentos anos mais tarde" (Glusberg, 2005: pp. 11-12).

e discursam livremente, sem contencioso. A barreira que separa o público da instalação é semelhante àquela que, no circo, manterá afastados os espectadores das feras. A *instalação* é um lugar protegido que não deixa de ter a sua origem em efabulações tão antigas como o *Labirinto de Creta*.

Chegou a altura de lembrar o que fez Joseph Beuys despenhado do seu avião<sup>215</sup>. Detemo-nos talvez sobre o mais melancólico e o mais humano dos artistas. Nascido como Prometeu por uma recusa heróica da condenação, Beuys dedicará uma parte da sua vida a desencantar a ilusão, para se mostrar como um animal ferido na escuridão. Só um animal pode salvar a humanidade, tanto como esta se manifesta na respiração ou na pulsão muscular. O artista conceptual é um frio detonador do acto filosófico. A sua natureza crítica coloca-se como arquitectura para equacionar-se. Deste modo os seus atributos devêm geométricos, e o seu ímpeto de sublevação um calculado mimetismo da lei geral da oscilação. A instalação é uma construção demorada, que costuma durar o tempo de um ritmo urbano. Não poderemos nós, então, precipitar o declínio do teatro, só porque um acaso construtivista delega sobre a expectativa a responsabilidade material da representação? O sensacionismo do actor é o que se transmite do exercício. Os seus olhares funcionam como as passagens aéreas. O actor carrega-se de um culto da história contemporânea porque tem nisso a possibilidade de empreender a fuga ao destino. A discursividade teatral não incomoda tanto como “andar à chuva” (Pessoa). Na performance o teatro contribui para deslindar os signos e o espaço em que umas coisas se confundem com outras.

Para o estado, o teatro tenderá a ser cada vez mais produção e cada vez menos criação de actor. As questões económicas estarão na base desta política. Não haverá então contradição nos nossos propósitos quando por um lado afirmamos a esperança de uma renovação da arte jovem associada às artes do palco e por outro o recusamos, porque observamos o grau de dependência do espectáculo convencional de sistemas de produção cada vez mais complexos. A composição da nossa modernidade é híbrida na dimensão espacial ou na órbita solipsista. O sujeito, ao tornar-se indelével cauciona a desproporção entre o deve e o haver. No comércio das

---

<sup>215</sup> Joseph Beuys (1921-1986): durante a II Guerra Mundial o seu avião foi abatido durante uma missão na Crimeia, em Março de 1944, ao serviço da Luftwaffe. Foi salvo por nómadas tártaros que cuidaram dele, envolvendo o seu corpo em peles e feltro, para se manter quente. Alimentaram-no e trataram-no até à sua recuperação. Estes factos, o artista admite-o expressamente, foram absolutamente marcantes na sua posterior criação artística e devoção a causas públicas.

acções, o estatuto da representação perde o carácter mítico e insere-se num novo paradigma performativo. As sociedades modernas são excessivas no legado da complexidade e encorajam a simulação através de um processo de indução de conhecimento mercantil.

Não podemos conhecer o género que se adequa a uma situação. O género é uma definição, um conjunto de considerações formais que não é possível reter em tempo útil. O estudo do género não compete à filosofia nem à estética. O género assume-se na medida de uma possibilidade de verificação. A expressão sobre o género é posterior à acção. O nosso mundo representa uma abertura total sobre os acontecimentos, mas a *hybris* continuará a provocar-nos e a tecer os passos da história. A contemporaneidade duvida perante o restabelecimento da tragédia e vacila perante a impossibilidade da sua discussão matemática; os estudos de género afectam a discussão, mas não promovem nenhuma espécie de redenção. A cultura vive a par da experiência, seja ela qual for (retórica, experimental ou filosófica); o homem culto do nosso tempo também é aquele que se pronuncia ou toma partido por uma espécie de esperança da ressurreição; nunca a cultura se aproximou tanto do poder. Os homens cultos dizem que ouvem Stockausen e que compreendem os passos de Pina Bausch na *Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Os homens cultos dizem que foram participar no silêncio prometido de John Cage (4' 33'') e que compreendem a necessidade de convencionar a escrita, de modo a prepará-la para a estranheza (um novo futurismo?) da tecnologia acústica. Mas o homem culto também sabe relativizar a tentação da verdade, para assim não se afastar completamente da hipótese brechetiana, embora admire a *Fonte* de Duchamp e tente compreender o bom propósito estético ou a boa alma da cultura *Pop*.

“A última escola importante do moderno, o expressionismo abstracto, foi a primeira a alcançar o zénite do êxito actual. Mas o que o mercado deu, o mercado o levou. Como observou Greenberg: ‘Na Primavera de 1962, deu-se o súbito colapso, no mercado e na publicidade, do expressionismo abstracto como manifestação colectiva’ – um fiasco ‘provocado pelo longo declínio de mercado de valores, no Inverno e na Primavera de 1962, que, intrinsecamente, nada tinha a ver com a arte’. Seis meses mais tarde, Nova Iorque assistiu ao triunfo da arte Pop, no Outono. Originalmente, o novo estilo tinha vínculos fortes com um passado radical. Rauschenberg ensinara, à sombra de Albers e de Olson, em Black Mountain, e gozara de laços íntimos com Duchamp e Cage; Johns foi inicialmente saudado como um neo-Dada. O fascínio perante o ambiente quotidiano rodeado de máquinas foi um regresso a um dos interesses mais antigos da vanguarda. Mas, na década de sessenta, isto surgia já como um impulso com uma diferença. Poucas eram as máquinas representadas nesta pintura, embora as excepções – a lisa e serena naveta da morte de Rosenquist – sejam sugestivas. Os ícones característicos da Pop Art já não eram os próprios objectos mecânicos, mas os seus fac-símiles comerciais. Esta arte de tiras de *cartoon*, marcas comerciais,

*pin-ups*, faixas lustrosas e ídolos baços, como David Antin observou acerca de Warhol em 1966, 'uma série de imagens de imagens'. Citando a expressão, dois anos mais tarde, Leo Steinberg foi talvez o primeiro a alcunhar esta pintura de pós-modernista" (Anderson, 2005: pp. 127-128).

A modernidade trouxe as artes para o palco, todas as artes; porventura escapa-nos o cinema, que continuaremos a associar à fotografia por uma questão de comodidade urdida entre o resultado e a estratégia e cuja génese de festividade comunitária se afunda no esmorecer do *Cinema Paradiso*<sup>216</sup>. Depois, os tempos mais recentes legitimaram o conceito de performance e adaptaram-se à invenção de outros modos de fazer e de dar a ver. O século XX viu também nascer o público de uma forma exponencial. As instalações fizeram-se como palco da pintura e da arquitectura; mas o que realmente fez e continua a fazer a sua força, são os artistas, o corpo do artista na sua iniciação ao teatro. O século XXI será o século do teatro ou não será e talvez nem tenhamos oportunidade de o saber, de tal modo nos ocupamos dos ensaios e dos espectáculos. No teatro importa o *estar a ser*. Esta arte só pode servir-se inteira, como um efeito de magia que encanta à medida que razoavelmente nos engana –mas só em directo Essa mentira essencial sobre a qual Oscar Wilde tão bem se pronunciou continuará a alimentar esta fábrica do mundo, onde toda a existência se devolve ao mundo da *Tempestade* (Shakespeare). Ontem como hoje, a arte é (e)terna e não terá sentido discutir a perda de sentido, porquanto o seu espaço se situa para além do discurso. Digamos que a lei que nos informa sobre a invisível desordem dos sistemas e a sua perda inevitável de energia, só é válida para o teatro na medida em que este se constitui sempre como um sistema apenas nascido, que esmorece subitamente ao cabo do seu ciclo vital.

Seria um exercício árduo e inútil viver uma experiência artística que não pudesse ser partilhada. Por isso todas as artes tendem a ser públicas. As partes do projecto artístico desejam-se. Poderíamos efectivamente concordar que o artista se vê obrigado neste nosso tempo a operar, também ele, um exercício de salvação do sujeito e daí extrair as consequências históricas. As artes reúnem-se para se poderem constituir face ao poder avassalador das indústrias da cultura e do espírito. No teatro, os acontecimentos artísticos são em geral pobres, mesmo se o actor

---

<sup>216</sup> Referimo-nos ao filme comovente de Tornatore, de 1988, onde se conta a história do regresso de Salvatore di Vita, um cineasta famoso, à sua terra natal, por ocasião da morte do seu amigo Alfredo, o projeccionista do antigo *cinema Paradiso*. O filme acabará por tornar-se uma das mais belas evocações do cinema e da sua vocação comunitária nos anos cinquenta.

manifesta a sua contemporaneidade por um estado avançado de desenvoltura animal. A industrialização da arte continua através do marketing a imposição da paz perpétua da tecnologia digital e fá-lo às portas do cinema, mas também nos meandros de algumas transacções comerciais motivadas ou não por interesses museológicos ou de coleccionismo privado. A banditagem, que supõe a existência de especuladores quantas vezes associada a criminosos, dificilmente pode acontecer no teatro. O teatro é um bem móvel e por isso o actor comporta-se como um andarilho<sup>217</sup>. Ninguém pode transportar o teatro como se fosse uma mercadoria, um conjunto de matéria inanimada que não se pode defender. Neste sentido, talvez pudéssemos admitir um teatro a um passo do *fim dos tempos*, por uma última tentativa de fazer regressar a aventura humana ao espectáculo de um mundo que sobrevive à miragem especular do seu narcisismo suicidário. O mundo actual parece um jogo diabólico de geometrias variáveis e desencontradas, onde tudo pode ter o mesmo valor e deixar de importar de um momento para o outro, à semelhança de uma sequência de catástrofes produzidas no lugar intangível do delírio bolsista. Tal constatação talvez nos permitisse retomar a viagem em volta da palavra, embora pretendendo, nesta fase, recorrer a um subterfúgio ou à figura de uma inversão de sentido. Para suavizar a impressão de um tempo perdido na história do futuro, acreditamos que a arte da performance regressa e com ela alguns acontecimentos maravilhosos.

“1. No dia 8 de Abril de 2005 teve lugar na Neue National-galerie em Berlim uma performance de Vanessa Beecroft. Cem mulheres nuas (na realidade, vestiam collants transparentes) estavam de pé imóveis e indiferentes, expostas ao olhar dos visitantes que, depois de term esperado numa longa fila, entravam por grupos na grande sala do rés-do-chão do museu. A primeira impressão de quem procedia à experiência de observar não só as mulheres, mas também os visitantes que, tímidos e simultaneamente curiosos, começavam a examinar aqueles corpos que, bem vistas as coisas, estavam ali para ser olhados e, depois de andarem à volta, como que numa acção de reconhecimento, das fileiras quase militarmente hostis, se afastavam embaraçados, era a de um não-lugar. Qualquer coisa que teria podido e, talvez, devido acontecer, não tivera lugar” (Agamben, 2010: p. 71).

Uma pesquisa mais ou menos superficial das acepções em que o termo *performance* se manifesta na imprensa e de um modo geral na comunicação permitiria também a elaboração de

---

<sup>217</sup> Escreve Camilo José Cela (1916-2002) nas suas “Palavras preliminares” a *Vagabundo ao serviço de Espanha*: “Se o vagabundo fizesse as suas viagens de acordo com o método e as ciências, encontraria certamente a maneira de casar uns com os outros, de forma que o ensablamento destes com aqueles viesse a dar uma coisa assim como a geografia de Espanha, mas como o vagabundo faz a sua navegação ao deus-dará e ao calhas – que também tem a sua ciência e não deixa de ter o seu método –, os seus livros ficam como peças soltas, o que talvez seja melhor” In *Vagaundo ao serviço de Espanha*, Ed. Asa, Porto, 2000.

uma espécie de lista negra onde se perfilam as transações e as plataformas móveis, a mais rápida comunicação virtual de uma versão calibrada para aproveitar a potência e reduzir o atrito, onde se vê o confronto pela posse exclusiva da marca, a novidade. O termómetro da performance dá indicações precisas sobre o ritmo das questões operacionais, o aumento de rendimento, o pacote de operações, os treinos e a relação custo-benefício, os sectores a registar de modo a promover o alto rendimento e a multidisciplinaridade e a renovar a produção de conteúdos. A resistência e a durabilidade são a garantia do retorno de investimento, enquanto a disponibilidade e a segurança se comportam como recursos úteis, a chave para o desempenho, a qual permite extrair o máximo, acelerar com vista a impressionar os mercados emissores, o valor real e o sistema, o desempenho, o melhor produto e o mercado, o triunfo consecutivo e o título. A impulsão e a abertura em terreno positivo resultam da estratégia de divulgação e transmissão dos produtos comercializados, a renovada gama de serviços. Apesar do cenário externo negativo, a capacidade potencial é conforme à realização pessoal e profissional, a qual permite alcançar a posição, ganhar e acumular, tudo graças a um nome chamativo, imagem das competências, duplo estímulo que resulta da escolha do momento apropriado, dos incentivos e dos benefícios. O desafio é a marca e o carácter da direcção de operações, que planeia os investimentos, o desempenho diferenciado, o futuro e inevitável sucesso. Basta pressionar desde o início, inventar o contexto e os equipamentos, componentes e acessórios, através de um renovado canal de vendas directas de produtos multi-risco. A expectativa de um bom resultado contraria os índices e resultados abaixo do esperado pelos analistas. Com efeito, a novíssima linha é reconhecida como um segmento dessa entidade maior que é a performance sustentável, o melhor lugar para se investir o tempo e otimizar os recursos. Será ainda necessário promover escalões e preparar a infra-estrutura da rede de clientes, aumentando ao mesmo tempo o crescimento dos dispositivos conectados, de modo a gerir convenientemente a oferta de serviços e o diferencial de soluções. Esta é uma área de alta densidade onde se investe no desempenho, na conversão de pontos acumulados em dinheiro, pela indução de investimento e pela implementação de uma renovada gestão comercial. A nova postura profissional exigida pelo mercado é a sequência gerada na continuidade da performance. Em caso de crise na velocidade de transferência altera-se a equipa.

“Já ouvimos tantos oradores que procuram fazer passar as suas palavras por mais do que palavras, pela fórmula de entrada numa vida nova; vimos tantas representações teatrais que pretendem ser já não espectáculos, mas cerimónias comunitárias; e mesmo hoje, apesar de todo o cepticismo «pós-moderno» em relação ao desejo de

mudar de vida, vemos tantas instalações e espectáculos transformados em mistérios religiosos que não é necessariamente escandaloso ouvir dizer que palavras são simplesmente palavras. Vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado activo, saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as *performances* podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos” (Rancière, 2010: pp. 35-36).





### III. TEATRO

#### Nascimento

Nunca saberemos dizer o dia, a hora ou o lugar onde nasceu o teatro, mas podemos admitir que é contemporâneo da arquitectura e da cerâmica e que, de um modo geral, foi desse diálogo simbolizado na Grécia pela união do estado e da *polis* nas festas de *Diónisos* que uma casa se ergueu para ensombrar até hoje o resíduo de uma habitação em trânsito<sup>218</sup>. A *arquitectura* do teatro é instável, por motivo da actividade dos actores e da troca de sentidos veiculada através do público. O teatro fala sempre de um acontecimento passado que está a passar-se e não é totalmente possível ultrapassar o binómio. Decerto, a performance pode fazê-lo, mas nesse caso não se trata de teatro. Não é importante discutir agora a legitimidade artística ou o cânon das artes ou se afinal a *Performance Art* é mais uma arte. Por que não? A velocidade com que a arquitectura se corrompe, se degradam os seus meios de subsistência e a corrupção ataca a solidez dos seus materiais, talvez expliquem o interesse que ainda hoje manifestamos pelo teatro primitivo, “O teatro para exercitar a vida, como havia dito Artaud em 1930. E, desde então, cada vez mais o Ocidente europeu se dirigiu às sociedades orientais e «primitivas» para nelas encontrar modelos alternativos à sua platónica ideia de teatro”(Molinari, 2010: p. 32).

Há uma interacção importante entre as sociedades de teatro e a arquitectura, esse lugar do nascimento e da morte, onde se inventam os espaços íntimos destinados ao êxtase. Mas continuaremos, apesar dos esclarecimentos da documentação, a viver à custa de um não-saber. Estaremos sempre longe de conhecer o *espírito do lugar*, embora o teatro consista precisamente na realização de uma viagem pelos sentidos do cosmos. A experiência do homem histórico diz que a geração do *homo sapiens sapiens* descobriu o modo de fazer ao vivo aquilo que não pode ser feito por nenhuma técnica de reprodução. Sabendo isto, o teatro é vivido pelos actores e

---

<sup>218</sup> Ao reflectir sobre o Teatro dos Povos Primitivos, Cesare Molinari lembra “a escola etnológica que reconhece o seu grande antecessor em Jean-Jacques Rousseau, para quem, não por acaso, o teatro devia extravasar o âmbito de um edifício restrito para se tornar uma grande festa colectiva – como sucede em muitas das sociedades chamadas primitivas” (Molinari, 2010: p. 19).

pelo público como um falso problema, uma espécie de atributo da verdade e de coisa em que não se acredita, porque essa é a condição para participar, por um momento, num estado de alteração. O teatro não é uma arte de autor, mas de actor e por isso a sua actividade degrada o Estado. Talvez tenha origem aí a sua grandeza e por isso também o seu iminente estado de perda e de impoder. Ao tempo de Ésquilo e de Sófocles, a tragédia comovia a cidade por ocasião dos *Mistérios* dedicados a *Deméter*. Platão deve ter compreendido isso muito bem e não será por acaso que desiste de ser poeta trágico, além do que se sabe que terá sido pensado e interposto na voz de Sócrates a propósito da sua engenhosa proposta para afastar os poetas da *república*<sup>219</sup>. Após o período heróico de Salamina e da Maratona, o teatro *pós-trágico* vê-se na condição de sujeição a uma espécie de *estado de sítio*. O estado é um sítio identificado, uma normatividade que condenará por *impiedade* as tentativas de romper a unidade fundada na Lei e por isso não subsiste no exterior da sua extensão, fora da sua possibilidade de ser. O fenómeno do teatro acontece na fronteira desse limite, não pretendendo passar além dele, mas admitindo um contacto para além do previsível e da norma. A arte do teatro é o organismo vivo que conduz os humanos além das fronteiras do estado.

“Resta apenas um lugar no mundo, um só, onde podemos alcançar esse organismo e dele nos servir de uma maneira ativa: é o teatro, desde que renunciemos à nossa concepção européia e consideremos o teatro como o lugar onde se manifesta uma vida consciente e excitada. Essa vida valerá de qualquer modo, mesmo se não aceitarmos essa ideia mais ou menos mágica de captação de forças, que também é admissível” (Artaud, 2008: pp. 129, 130).

Como já dissemos, o teatro é uma arte pública de *per se*. A música faz cantar a matéria através de uma sintaxe sonora, está contida na matéria, mas precisa de um intérprete e o músico toca

---

<sup>219</sup> “ 398 a – Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prostravamo-nos diante dele, como de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos embora para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas (...)”

607 a – Por conseguinte, ó Gláucon, quando encontrares encomiastas de Homero, a dizerem que esse poeta foi o educador da Grécia, e que é digno de se tomar por modelo no que toca a administração e a educação humana, para aprender com ele a regular toda a nossa vida, debes beijá-los e saudá-los como sendo as melhores pessoas que é possível, e concordar com eles em que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, mas reconhecer que, quanto a poesia, somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.

- Exactamente.

- Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie”. (Platão, 1983: pp. 125, 475)

para si próprio com a sabedoria e a tranquilidade de um deus. A dança, por sua vez, tende para a escrita e, nesse sentido, aproxima-se da poesia<sup>220</sup>. Dir-se-á o mesmo acerca do teatro, mas a sua evidência é como a consequência que se dissocia das suas causas e se perde na passagem de um espaço excitante. Aí o teatro acaba de ser existente e só aí ele se realiza completamente ou tão completamente como o compreenderam e num certo sentido viveram Nietzsche ou Artaud e, concerteza, muitos outros. Não lembraria à memória esquecer todos os outros, pois são muitos os mortos do teatro que aparecem no corpo do actor iluminado pelo público. A esse extraordinário acontecimento chamamos teatro e a partir de agora uma antiga consequência torna-se causa de outras consequências, com o seu poder de relacionamento com o que existiu.

A complexidade da organização social do espectáculo foi impulsionada pelo romantismo e pelas euforias que o acompanharam. O romantismo desdobrou-se em guerras e estas acumularam saberes poderosos e materiais altamente inflamáveis que se disseminaram como uma epidemia. De Lessing aos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Maister*, de Goethe, do mutismo de Hegel sobre o teatro a Victor Hugo, passando por Fuërbach, a discussão estética procede a uma operação de categorização e hierarquização das artes, por uma questão de *método*<sup>221</sup>, mas associando-lhe a preocupação de discutir a importância da cooperação artística, não tanto por razões de um desígnio público, mas porque dessa reunião nasceria uma coisa diferente. Assim nasceu o teatro associado à dança, à música, à pintura e à escultura. Como a poesia, o teatro encontra o modo de se deixar escrito, tal um monumento visível, sólido e imutável, mas apenas em situação de repouso. Os textos abrem-se no teatro e os actos performativos iniciam-se pela mesma razão que explica, como diria Fuërbach, que “são precisos dois homens para que se gere o homem”. O teatro estuda o acontecimento relacional, a comunicação e extrai-se do mundo através de uma arquitectura que se constitui como absorção e expansão de um tempo perdido em processo de degradação. A propósito de Proust, escreverá Blachot: “Aqui, a comunicação fica inacabada, permanece aberta, decepcionante e angustiante para ele, mas

---

<sup>220</sup> “Em sua perfeição tornada, a Dança, só ela é capaz, pela sua escrita sumária, de traduzir o fugaz e o repentino até à ideia” Mallarmé, citado por José Sasportes in *Pensar a Dança*, INCM, Lisboa, 2006, p. 32. Tradução nossa

<sup>221</sup> “ (...) a prosa do mundo ameaça a Odisseia, a experiência concreta e irredutível do indivíduo, reconforta-se citando na página 3 Hegel, brilhante aluno do seminário de Teologia da cidade, e com ele repetindo que o método é a construção da experiência” In Cláudio Magris, *Danúbio*, trad. de Miguel Serras Pereira, Ed. Quetzal, Lisboa, 2010, p. 15.

talvez seja então menos enganadora do que qualquer outra e esteja mais próxima da exigência de toda a comunicação” (Blanchot, 1984: p. 26).

A preocupação romântica não deixou nunca de se envolver nas questões da produção de espectáculos. O drama lírico e a tragédia francesa acontecem numa época de transição que vê declinar o que resta do teatro sagrado e que, por outro lado, encerra os actores saltimbancos que animam as festas populares em teatros construídos ou programados pelo estado e integrados no programa de governo. De Versailles à *Comédie Française*, o teatro passa a ser considerado de um ponto de vista restauracionista, obediente à lei, embora se saiba que, também na arte, uma coisa gera o seu contrário e por isso o Estado se vê confrontado com Molière e com a *Commedia dell'Arte* que, de certo modo, Goldoni fixará na literatura. Um século depois, o teatro da modernidade assume-se como um sistema de conflitos, a absorção de um território por uma cartografia indisciplinada. Eis a pátria social do teatro moderno, que resiste aos bombardeamentos e que refaz as pontes e todas as ligações. Hoje, quase a meio do primeiro cartel do século XXI, o absolutismo tecnológico-financeiro promove a guerra económica e engendra a possibilidade de perpetuar uma espécie de *capitalismo cultural* (Stiegler) especializado na produção de objectos destinados ao lazer e ao divertimento de funcionários da indústria que têm como missão comandar armas do lado de cá da informática. Deste modo se pensa (será esse um dos sentidos da globalização?) que é possível tomar em mãos o destino da civilização. Convém no entanto lembrar mais uma vez que o pós-modernismo é um estado de fim de uma coisa e início de outra e que ainda não pusemos nome àquilo que aí vem. Sabemos também que a fábula estipula que o uso das novas armas pode provocar danos irreversíveis na civilização e que essa guerra tem o poder dissipador de uma matéria plástica. Com ela só ficará o resultado do seu horror, um desperdício eloquente que legitima a possibilidade de interrogar, apesar da ciência, o modo definitivo ou infinitivo como concebemos a duração do homem. É provável que os assassinos em massa e a “turba belicosa” tenham produzido movimentos e acções que vão nesse sentido – recusar a eternidade, por um acto de impiedade ou de sublevação perante a esperança da redenção.

Num outro sentido, inteiramente diverso deste, o desenho da destruição vive também no corpo do actor pelas formas que se debatem e se procuram como um desejo. O actor é a mais cáustica e corpórea demonstração da existência. Os actores erguem o desenho e a figura de

novos acontecimentos. Eis, senão, a forma que podemos encontrar para elogiar o teatro. Nesse sentido, o que se diz e se escreve não é forma de teatro, embora se saiba que este sempre estabeleceu a cooperação entre as artes e que, portanto, a escrita pode servir de testemunho. O teatro não é dissociável do estado de guerra ou dessa paz instável acordada entre *Apolo* e *Diónisos* (Nietzsche). O teatro opera uma divisão na realidade e instaura o fingimento na qualidade de duplo. De certo modo a arte do actor constitui uma vida em segundo grau – aquela que mostra o efémero no limite da sua infinitude.

Ao discutir o teatro primitivo, Molinari observa modos muito diferenciados de levar à cena acções teatrais, ora mínimas e associadas a elementos decorativos de tipo abstracto, ora muito pormenorizadas, de uma autêntica “precisão naturalista”. Num caso, a expressão teatral procura a identificação com os heróis fundadores da comunidade, os heróis da «era do sonho», como diz o autor, no outro, “prefigura-se a caça ao elefante ou ao Sol, como essa terá lugar (...) no dia seguinte”. O teatro nasce e continua, simultaneamente redentor e profético, sujeito às vicissitudes e às necessidades, mas também inscrito no desejo efabulador dos sonhos e do mito.

“Não se trata de magia, conceito infinitamente mais limitado e preciso. E, por muito que ambos os casos possam ser associados à ideia de «participação», tão cara à velha escola etnológica para definir a chamada mentalidade dos primitivos, as perspectivas das duas experiências são completamente distintas: os Arandas pensam alcançar com a acção teatral a efémera mas eternamente presente dimensão do sonho, o duplo espiritual da vida, ao passo que para os Pigmeus realizar ao mínimo pormenor uma acção sem objecto predetermina como um duplo, ao prefigurá-la, a acção concreta. Antonin Artaud, ao falar do «teatro e do seu duplo», terá inconscientemente presentes estas duas possibilidades” (Molinari, 2010: pp. 21-22).

## ***Bharata***

A reflexão sobre o teatro é antiga como as mais antigas civilizações. O tratado de Bharata, contemporâneo de Jesus, parece encontrar a sua origem em tempos ainda mais remotos<sup>222</sup>.

---

<sup>222</sup> “Esta obra é o mais antigo tratado que se conhece sobre o teatro da Índia e sobre o seu vínculo com a religião hindu. Só foi escrito, em sânscrito, numa data bastante recente, mas seguramente foi transmitido antes, durante longos séculos, através da tradição oral. As estimativas dos especialistas para fixar a sua origem variam consideravelmente: do século IV a. C. ao século VII da nossa era.

Naquele tempo, os sábios aproximaram-se de Bharata, mestre da arte dramática e quiseram saber como tinha nascido o tratado do teatro, a quem se dirigia, quais as suas partes e tamanho e como devia ser aplicado. O discurso de Bharata funda-se na lei de Brama e situa-se num tempo conturbado por conflitos de toda a espécie. O tratado expõe a origem e os conteúdos de um novo livro sagrado, inteiramente dedicado ao teatro. Os sábios querem “um objecto de representação, que deve ser tão audível quanto visível”.

“Vou fazer um quinto livro sagrado sobre o teatro, servindo-me dos livros históricos. Ele mostrará o caminho em direcção à virtude, à riqueza, à glória, conterà bons conselhos morais, guiará os homens do futuro em todas as suas acções, será enriquecido pelo ensinamento de todos os trabalhos, e passará em revista todas as artes e todos os ofícios.

(...) Brama fez então o seu tratado sobre o teatro. Deles retira o texto, a música, a encenação e os sentimentos.

Depois (...) Brama disse a Indra: Os livros históricos foram compostos por mim. Tu vais transformá-los em peças de teatro, e fazê-los representar pelos deuses. Transmite esse tratado do teatro àqueles de entre os deuses que são destros, instruídos, hábeis no falar e estão habituados a trabalhar duramente.

(...) Indra (...) responde: Oh melhor e mais santo, os deuses não são capazes nem de receber e defender o teu tratado do teatro, nem de o compreender e utilizar. Eles são completamente ineptos para o teatro. Mas os sábios que conhecem os mistérios dos livros sagrados, e que cumpriram os seus votos, são capazes de defender este tratado do teatro e de o pôr em prática.(...)

A seguir (...) Brama disse-me para também fazer entrar na minha representação o estilo gracioso, e pede-me para lhe dizer quais eram os objectos que permitiriam a introdução desse estilo.

Respondi ao mestre: Dá-me os objectos necessários para pôr esse estilo gracioso em prática. No tempo da dança de Xiva, compreendi que o seu estilo gracioso é apropriado ao sentimento erótico. Exige belos vestidos, doces figuras de dança, sentimentos, estados emotivos, e a sua alma é a acção. Este estilo não pode ser convenientemente posto em prática por homens, senão com a ajuda de mulheres. Então Brama criou a partir do seu espírito as ninfas hábeis para embelezar o teatro, e confiou-las para a representação.

Seguindo a sugestão de Brama, um músico e os seus discípulos foram chamados para tocar instrumentos de música, e músicos celestes contratados para cantar canções.

(...) Assim, depois de ter abraçado a arte dramática (...) aproximei-me de Brama e disse-lhe (...) que a arte dramática estava agora pronta, e perguntei-lhe o que ordenava.

---

Idêntica incerteza envolve o seu autor, Bharata. Seria inútil procurar por detrás desse nome, que sugere relações simbólicas com algumas divindades, uma individualidade sobre a qual pudéssemos ter um conhecimento histórico. Bharata não é mais que o sábio mítico a quem os deuses ordenaram que criasse o teatro.

O título do tratado em sânscrito é *Natya-Shastra*. *Natya* significa dança, e por consequência representação, mímica acompanhada de música e de palavras cantadas; a palavra reenvia, assim, para essa forma sincrética de espectáculo que era, sem dúvida, o teatro indiano desde a época mais antiga. *Shastra* significa tratado, conjunto de doutrinas, regras ou narrativas míticas.

Em cerca de uma trintena de capítulos, a obra dá indicações técnicas, por vezes extremamente precisas, sobre a organização teatral, a dramaturgia e a representação” (Borie, M. 1996: pp. 31-32).

(...) Brama disse: Um tempo muito favorável para a representação de uma peça chegou. O Festival de Indra acabou de começar; serve-te do tratado sobre o teatro para essa ocasião. (...) Nesse Festival (...) [a] representação figurava alterações, tumultos, membros cortados, e corpos traspassados” (Borie, 1996: pp. 33-35).

Mas os inimigos, ajudados pelos maus espíritos, não queriam ver *a coisa dramática* nem pretendiam que a representação continuasse:

“E os maus espíritos, servindo-se do seu poder mágico, paralisaram a palavra, o movimento, a memória dos actores (...) Vendo este insulto, Indra pôs-se a meditar para descobrir a causa da paragem da representação. Apercebeu-se de que, cercado de maus espíritos por todos os lados, os actores, tinham sido tornados insensíveis e inertes” (*Ibidem*: p.35).

Bharata tinha agora uma “arma divina” com a qual podia derrotar todos aqueles “que queiram destruir uma peça”. E de modo a proteger a representação Brama aconselhou o arquitecto:

“Então Brama disse ao arquitecto para construir cuidadosamente um teatro do melhor tipo. Brama visita-o e diz aos outros deuses: Vós podeis cooperar na protecção das diversas partes deste teatro, e dos objectos necessários à representação dramática. O deus da lua protegerá o edificio principal, os guardiões do mundo os edificios adjacentes (...) O grande Indra, ele mesmo, estabelecer-se-á do lado da cena. (...) Na secção do alto foi colocado Brama, na segunda Xiva, na terceira Vixnu, na quarta Kartikeia e na quinta outros deuses poderosos. (...) O próprio Brama ocupa o meio da cena. É por essa razão que esse local é ornado com flores no início das representações” (*Ibidem*: p.36).

O conflito com os maus espíritos é de difícil solução porque estes consideram que o conhecimento da arte dramática os coloca “sob uma luz desfavorável”. Mas Brama encontra a solução para resolver o conflito e ao fazê-lo coloca-se sob a égide de uma teoria da representação:

“Neste teatro não há representação exclusiva dos deuses, ou vossa. O teatro é a representação do mundo inteiro. Fala-se aí de dever, de jogos, de dinheiro, de paz, do riso, de combate, de amor e de morte. Ele ensina o dever àqueles que o ignoram, o amor àqueles que a ele aspiram. Ele pune os maus, aumenta o domínio dos que são disciplinados, dá coragem aos cobardes, energia aos heróis, inteligência aos fracos de espírito, e sabedoria aos sábios. (...) O teatro que eu inventei é uma imitação das acções e das condutas dos homens. É rico em emoções variadas, e descreve diferentes situações. As acções dos homens que ele relata são boas, más ou indiferentes. Ele dá coragem, divertimento, felicidade e conselhos a todos” (*Ibidem*: p. 37).

## Ciência

Haverá uma ciência do teatro? Chegamos a pensar que sim, porque o estudo desenvolvido durante a repetição permite-nos tirar algumas conclusões ou aquilo que pensamos ser uma conclusão; mas a análise dos documentos, a recolha dos vestígios e a observação de acções teatrais não reconstituem a matéria conforme à *verdade do teatro*. Desde logo, haveria que discutir o sentido de verdade, porquanto é sabido que o teatro age justamente na desmontagem da dicotomia verdade e mentira. Aquilo que no teatro constitui a sua conformidade é matéria a fingir-se, cujas conexões com a vida quotidiana são criadoras de crise de relação e, por conseguinte, de crise de entendimento. Nada é mais *estranho* para um actor do que a conversão da sua arte em matéria discursiva destinada ao poder reflexivo. No teatro, a *verificação científica* é o lugar de uma festa e decorre desse facto uma necessidade de estudo nascida de um conjunto de operações destinadas a ver e a partilhar. Uma ciência do palco há-de ocupar-se do estudo de impossibilidades teóricas, tornadas inevitáveis por intermédio do desejo e da necessidade. Trata-se de uma situação de sobrevivência, na qual o estudante e o estudo são conformes um ao outro. No teatro, não existe essa separação de que fala Merleau-Ponty a propósito de ciência:

“A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Para si estabelece modelos internos das coisas e, operando sobre estes índices ou variáveis, as transformações permitidas pela sua definição só se confrontam de quando em quando com o mundo actual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente activo, engenhoso, desenvolto, essa opção de tratar qualquer ser como «objecto em geral», ou seja, ao mesmo tempo como se não nos fosse nada, no entanto predestinado para os nossos artificios” (Merleau-Ponty, 2002: p. 13).

Mas o teatro não é uma ciência, dizem-no repetidamente os Mestres<sup>223</sup>. Quando muito, preocupação com o funcionamento do cérebro e da percepção, investigação e planeamento geométrico, combinação das cores e dos materiais, numa perspectiva sinóptica e cinética. A vida na arte do actor é como um anjo breve no *espaço vazio* (Klee). No teatro, as efabulações acerca da matéria viva que constitui a realidade do ser público, constituem preconceitos alimentados ao longo da história, os quais influem sobre a imaginação e alteram a extensão do imaginário. Pensa-se que o método científico é necessário para partilhar e verificar os dados, porque há sempre uma probabilidade de erro e esse erro vai sendo corrigido pelas descobertas e desse

---

<sup>223</sup> Referimo-nos, neste particular, a Jerzy Grotowski e a Peter Brook.



modo um erro não se propaga. Mas no teatro o processo de criação existe no meio do público e só pode ser assistido por este ou por outro público, num dia ou noutro, mas não pode sê-lo em diferido, por interposta pessoa ou por reprodutibilidade técnica. Podemos no entanto admitir o teatro no laboratório, mas mesmo assim é necessário que o público venha *internar-se*, para fazer parte e verificar ou conhecer os dados da experiência. O actor não existe sem o espectador e este facto altera a legitimidade do cânon científico. O teatro necessita obrigatoriamente de uma passagem a coisa pública. É principalmente aí que se faz a sua existência, irrefutável e contemporânea. Por isso o teatro é uma arte de lembrar. Enquanto se está no teatro *a natureza imita a vida* (Oscar Wilde). O laboratório necessita de uma logística que compreende espaço, materiais e trabalho especializado quer na produção quer no arquivo. Dada a complexidade tecnológica da nossa época, esse laboratório deveria ser tecnologicamente avançado. Ou então, nada disso é preciso porque o laboratório destina-se a produzir uma arte evanescente, um *impoder* (Blanchot). Esse foi de certa maneira o laboratório de Grotowski e o de Kantor, ambos nascidos num período de recessão do canto lírico, sinal de perda de género, onde as técnicas e as leituras intercedem por um nivelamento dos acontecimentos de modo a encadeá-los numa nova sintaxe. Nesse sentido se poderá compreender a evolução que vai do *Método de Stanislavski* à *Biomecânica de Meyerhold* e destes até à demanda por um sentido do teatro que se realiza no exercício do actor. Grotowski intentou uma cidade do teatro e Kantor retirou-lhe o invólucro protector da vida.

“Dizer que o mundo é por definição nominal o objecto X das nossas operações é tornar absoluta a situação de conhecimento do sábio, como se tudo aquilo que foi ou é o fosse para entrar no laboratório. O pensamento operatório torna-se numa espécie de artificialismo absoluto, como se vê na ideologia cibernética, na qual as criações humanas derivam de um processo natural de informação, mas concebido com base no modelo das máquinas humanas. Se este género de pensamento toma a seu cargo o homem e a história, e se, fingindo ignorar o que nós deles sabemos por contacto e por posição, empreende a sua construção a partir de alguns indícios abstractos, como o fizeram nos Estados Unidos uma psicanálise e um culturalismo decadente, uma vez que o homem se torna verdadeiramente o *manipulandum* que pensa ser, entramos num regime de cultura em que deixa de haver verdadeiro e falso no que respeita ao homem e à história, num sono ou num pesadelo do qual nada o saberia despertar” (Merleau-Ponty, 2002: p. 15).

Observe-se a experiência de uma comunidade que se prontifica a fazer teatro como um modo de vida. Esta tradição é conhecida desde a antiguidade e não se restringe a nenhum continente em particular. O princípio da comunidade teatral é válido quando se está a preparar o espectáculo. É

essa a razão. É-se preso de uma vontade que conhece as suas obrigações. O espectáculo não pode falhar porque é a possibilidade radical de mostrar que se está vivo. É essa a causa. O actor é uma máquina política que promete moderar o excesso de ecletismo expressivo adoptado pela *performance*. O hibridismo dos géneros obriga a discutir a imutabilidade das formas naturais? A instauração contemporânea do estado geral de performatividade das relações culturais, sociais e económicas não anula a obra de arte nem se substitui a ela. No teatro não é isso que acontece. A relação artística constituirá sempre uma suspensão e um recolhimento e, de alguma forma, uma anti-história. As tecnologias, a dança e a inerência das artes plásticas no domínio da composição, são visitáveis (pode-se viver nelas) na dimensão fenoménica do teatro. Só isso. A *Arte da Performance* não é uma anulação da arte do teatro ou um seu futuro vingativo, numa espécie de vitória das categorias de Freud finalmente reunidas ante a pulsão iterativa do mundo e finalmente dominadas pelo conhecimento e pela lei. Teatro e performance são coisas diferentes e esse é também o sentido operado na arte do teatro desde a grande revolução nos trabalhos de Stanislavski e nas suas pesquisas sobre a arte do actor. Consciente da “estagnação do Ocidente”, o Mestre da *Escola de Arte de Moscovo* procura nos dados da experiência do seu tempo não só a origem dos males de uma crise, mas os indícios de uma solução. O “empobrecimento do espectador” e por conseguinte dos teatros, coincidia com um período de grande desenvolvimento e esplendor de géneros, métodos e partilha de experiências estéticas. Stanislavski vê-se impressionado ao constatar “os progressos realizados na técnica exterior do actor. Indubitavelmente, um novo actor nasceu para nós ainda que, de momento, fosse apenas um embrião de actor; um actor-acrobata – cantor – dançarino – panfletário – improvisador – conferencista – agitador político – tudo ao mesmo tempo” (Stanislavski, 1965: p. 219). Tradução nossa O Mestre elogia a sua contemporaneidade e compreenderá, ao cabo de uma longa e intensa vida de criador, as inúmeras vantagens de uma educação mais aprofundada e rigorosa. Com Stanislavski, deu-se origem a um desenvolvimento sem paralelo de espaços de investigação onde a invenção cénica, no entanto, “não [se faz] sem reservas”. O Mestre desconfia de um fenómeno de moda ou de uma contradição insanável entre os progressos técnicos e materiais e o florescimento da arte. Para Stanislavski não será mais possível investigar por esse lado, dado que a performance técnica e o dispositivo material cada vez mais desenvolvido e aparentemente operativo não conduzem a grandes resultados ou, pelo menos, a nada de suficientemente distinto do que se conseguira. Tal como fará Peter Brook em *Espaço Vazio*, também Stanislavski, muitos anos antes, se interroga sobre as causas do *aborrecimento* no teatro.

“Não será porque a forma, por mais bela e engenhosa que seja, não pode viver em cena sozinha? O exterior deve ser justificado pelo interior, para apaixonar o espectador. A infelicidade da arte contemporânea é que mesmo elevando as possibilidades cénicas materiais ao extremo das suas possibilidades, esqueceu o espiritual. Os inovadores chegam ao ponto de negar isso com estrondo. Pode-se mudar a natureza humana? O corpo pode viver sem alma?” (Stanislavski, 1965: p. 220). Tradução nossa

Ao mesmo tempo que constata aquilo a que chama “o grande progresso formal do actor”, Stanislavski lembra “com uma sincera tristeza a regressão do espírito”. O teatro parece uma terra exangue ou estéril que deixou de trazer à luz grandes actores reconhecidos pela inovação ou processos novos de “investigação interior”. Este desenvolvimento, “a forma engenhosa ou interiormente gelada”, nega a inteireza, digamos assim, do actor para dar lugar ao diletante e ao cabotino. Uma parte do teatro comercial instala-se nos edifícios concebidos pela sociedade do espectáculo mas, como sabemos, nem todos aqueles que vivem encostados à indústria da cultura são diletantes ou cabotinos. A discussão deste assunto levar-nos-ia muito longe e qualquer tentativa de proceder ao julgamento dos comportamentos teatrais é sempre arriscada ou mesmo improcedente. Que dizer a propósito dos textos de Tennessee Williams ou como enquadrar no âmbito geral da circulação dos signos comerciais *Um eléctrico chamado desejo*, de Elia Kazán, com Marlon Brando e Vivien Leigh como protagonistas? A origem desse grande fracasso estaria naquilo a que Stanislavski chama uma “vingança da natureza violentada”, uma espécie de intensidade ou brutalidade de novas exigências resultantes do aparelho técnico que brutalizam o actor “até à insolência”. Para Stanislavski estão em jogo três hipóteses de salvação, digamos assim.

“Desde que se impõe ao actor uma tarefa acima das suas forças, o sentimento, enfurecido, esconde-se imediatamente para dar lugar ao ofício mais grosseiro com toda a mistura dos seus clichés. As tarefas impostas ao actor novo, na medida em que são variadas e múltiplas, obrigam-no a justificar uma forma resoluta brutal, até à insolência. Ele não pode lá chegar senão por um domínio perfeito do sentimento. É necessário ou adaptar os autores antigos ao gosto actual ou libertar inteiramente o teatro do poeta substituindo-o pelo actor. Terceira solução: extirpar das obras o que faz a sua alma para substituí-la pelas suas tendências utilitárias. Se as duas primeiras tarefas superam as forças humanas, a terceira é francamente contrária à arte (...) É urgente elevar a cultura espiritual do actor ao nível da sua cultura corporal. Só assim as formas novas encontrarão a sua justificação íntima, sem a qual permanecerão letra morta e não terão direito à vida” (*Op. Cit.* pp. 220-221). Tradução nossa

## A máscara

A máscara é um objecto que se fixa ao rosto e que o acompanha, associando-se a ele, mas desfigurando-o porque acrescenta uma dissemelhança que vem lembrar um espectro de corporeidade. A máscara transforma-se no processo de um aparecimento em público, quando o portador expõe pensamentos e desejos como se fossem lembranças em movimento. Esse exercício da máscara é comum ao feiticeiro, ao xamã e ao actor. A comunidade teme o portador da máscara, o seu aparecimento como escultura móvel, desafiando as leis da gravidade por uma efabulação, um acontecimento acertado pela convenção primeiro do rito e depois do ritual. O canto e a dança acompanharam o nascimento do actor. Aqui chegado, compete-lhe trabalhar sobre o corpo, por um conjunto de regras que ao longo dos tempos se irá complexificar. A máscara contém uma radiação de coisa sobrenatural, uma assombração com sua indelével realidade. A máscara constitui um código de protecção, ou de poder, uma barreira de silenciamento destinada a aprofundar o espaço dos mortos, das colheitas ou de um nascimento, por um combate contra as forças inóspitas que assaltam a primitiva noite com os seus corpos enormes de animais. A máscara separa o corpo do sentido do espírito e, nesse sentido, o executante corre por um perigo de contaminação ou de alteridade. Os primeiros actores viveram os dramas da formação a a transmutação do seu corpo em intimidade e vocação social. Aqui se realiza a sua entrega de corpo em pensamento – o espectáculo.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Nas suas por vezes delirantes considerações sobre a *Commedia dell'Arte*, Daria Fo interroga-se também sobre o sentido e a vocação da máscara: "Qual é a utilidade da máscara? Ela serve para agigantar e, simultaneamente, fazer uma síntese do personagem, conferindo uma ampliação e desenvolvimento do gesto. Esse gesto não deve ser arbitrário, para que o público, o imediato reflexo do ator, possa acompanhar com total compreensão o discurso, principalmente quando se trata de um efeito, uma gag ou um fecho cómico (...) É impossível articular caretas, expressões bizarras ou piscadelas quando estamos usando a máscara. Ela não permite nenhuma mobilidade facial; estamos sempre exibindo uma expressão facial fixa. Porém, como já afirmei., conseguimos dar expressividade e mobilidade à máscara devido à contribuição gestual de todo o corpo (...) Atenção! Como sugeri ainda há pouco, a máscara impõe uma síntese do gesto, envolvendo a gestualidade corporal na íntegra. Pois, se para atingir um certo efeito realizamos uma multiplicidade descabida de gestos, vamos estar apenas destruindo o valor do próprio gesto. É necessário a selecção dos gestos e a consciência dos mesmos. O movimento, a atitude geral, a colocação do corpo devem ser ponderados e essenciais.

Por fim, chegamos a um elemento que está na base da *Commedia dell'Arte*, e, que coincidência!, de grande parte do teatro oriental. Quando estamos colocando uma máscara para interpretar o papel de um personagem fixo da *Commedia dell'Arte*, percebemos que o jogo está centrado na bacia, mola propulsora de todos os movimentos. Por exemplo, a figura do velho é caracterizado pelo ato de colocar para a frente, com molejo, a bacia.

O Arlecchino do século XVIII, dito clássico, move-se com o ventre para a frente e os glúteos para fora, impondo-lhe a necessidade de realizar uma dança contínua, com salto e trote (...)

Ao contrário, o Arlecchino arcaico do século XVII está mais centrado no tronco, deslocando-se em um "fora de equilíbrio", com um jogo de ancas não dançado, mas andado. Pois bem, esse mesmo jogo de ancas encontramos no teatro oriental. No Japão, a palavra *kaza*, por exemplo, significa "ancas" e "ventre", existindo uma expressão composta no cabúqui que se traduz como o "teatro das ancas". Essa revelação foi-me feita tanto por Marotti como

Na solidão do actor, gera-se o estado de representação. O teatro lança a suspeita sobre a realidade e por isso se constrói como artefacto complexo, de modo a intensificar a referencialidade e a percepção. O actor de certo modo é um ser transido de espectralidade, marcado pelos signos da morte: a grande máscara mortuária do actor que assim aspira a um renascimento pela revelação das forças! O teatro realiza por momentos a experiência da alegria total ou do paroxismo perante o estado de revelação ou de contacto com forças que lhe são exteriores e o absorvem no exercício. O mesmo se poderá dizer de todas as situações em que a convenção ritual se projecta, mas a verdade é que ela só existe condicionada a uma relação espacial. O teatro é filho natural do fogo e da sombra; talvez por isso a arte dramática tenha inventado o dispositivo da máscara.<sup>225</sup>

“O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual” (Artaud, 2008: p. 75).

O palco, o terreiro ou o círculo constituem-se como sistemas de atracção, onde o exercício do actor é necessariamente *salvador* porque reconfigura o tecido da existência através de um percurso expansivo que elimina quase todos os factores de decadência. Sob os auspícios desse lugar o actor recupera o júbilo que o projecta num estado de animalidade, no qual a palavra flui como o sangue e a pulsão muscular. O teatro é um exercício de desconstrução de máscara. A

---

por Eugénio Barba do Odin Teatret, sendo-me confirmada por um ator japonês com quem trabalhei em uma oficina. O teatro da *Commedia dell'Arte* pode também ser definido como o teatro da comédia sobre as ancas. Um teatro de imitação geral, vinculado a esse fundamento essencial. Somente o contínuo exercício com a máscara pode nos convencer da correção dessa definição.

O interessante na máscara, repito, é o fato de ser um extraordinário instrumento de síntese. E não é só isso, mas também o impedimento de toda e qualquer mistificação. Bernard Shaw afirmou: ‘Faça um hipócrita vestir uma máscara, e ele não conseguirá mais mentir’. É certo; a máscara obriga a dizer a verdade. Por quê? Porque a máscara elimina o elemento fundamental que exprime toda desmistificação, qual seja, o rosto, com toda a sua gama de expressões, capaz de serem articuladas com grande desenvoltura. Eliminado o rosto, existe a obrigação de se expressar com uma linguagem sem padrões, sem estereótipos fixos, ou seja, a das mãos, dos braços, dos dedos. Ninguém está acostumado a mentir com o corpo”(Dário Fo, 1997: pp. 63-66).

<sup>225</sup> Para Agamben, “Persona significa na origem «máscara» e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. Assim, em Roma, cada indivíduo era identificado por um nome que exprimia a sua pertença a uma *gens*, a uma estirpe, mas esta era, por sua vez, definida pela máscara de cera do antepassado que cada família patricia guardava no átrio da sua casa. Daqui a fazer da *persona* a «personalidade» que define o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social, a distância é curta e *persona* acabou por significar a capacidade jurídica e a dignidade política do homem livre. Quanto ao escravo, do mesmo modo que não tinha nem antepassados, nem máscara, nem nome, não podia também ter uma «pessoa», uma capacidade jurídica (*servus non habet personam*). A luta pelo reconhecimento é, portanto, luta por uma máscara, mas esta máscara coincide com a «personalidade» que a sociedade reconhece a cada indivíduo (ou com a «personalidade» que, com a sua convivência por vezes reticente, ela faz dele)” (Agamben, 2010: pp. 61-62).

dissecação operada pela observação precede e fundamenta a reunião; o actor é factor de unidade de sectores – comunidade – e da sua fragmentação ao vivo parte a aventura da circulação. Um exercício sobre o teatro é sempre um andar em volta de um núcleo. A atracção é relativa e o sistema, sujeito à gravitação, depende de interacções que comunicam sintomas e aspectos. A manifestação teatral tem o poder de interrogar a posição relativa dos objectos e, nessa medida, discutir a qualidade essencial do observador. O acontecimento impõe-se como um absoluto no imediato e conduz o ser consciente a um estado de leveza eufórica, de desprendimento dos sistemas legais e estruturantes da *situação*. O teatro é comunicação sem ser sistema; é simplesmente uma força que transmite por modos diversos da gramática e que subleva o poder da memória ao atrair os grandes abismos silenciosos e os jogos aéreos do corpo. O actor sobrevive como projecto de dissolução da autoridade do contexto por via da representação.

A tribo subitamente reunida procede a uma expiação irónica, já não de alguma dúvida ou pecado, mas de um prazer composto de substância física, sabiamente respirado por um direito à tragédia (Nietzsche). O teatro contraria a imergência de sistemas de dominação conformes ao reino da biopolítica e aos seus diagramas de avaliação da produtividade fundada numa intensa actividade de bens imateriais. A tecnologia prolonga o corpo humano e nesse sentido é técnica que sempre se veio especializando com o concurso da ciência, até chegar ao limite que pode obrigar a técnica a desdizer a sua origem libertadora. Ao regressar ao palco, é o homem primitivo, nascido para a (e)vidência que estará do lado de quem assiste. Não há nesta experiência nenhum desejo de proporcionar uma aprendizagem. O problema com que nos defrontamos tem uma realidade própria, um *em si*. O que vê nasce para o *acto* e o actor é sobretudo aquele que vem devolver a *aura*, mostrar o encantamento da observação da sequência rítmica: a passagem da vida humana, o desenho dos movimentos. A relação com a manifestação teatral estará sempre a produzir-se desde que os presentes se sintam chamados a ver. A totalidade é o *espaço vazio*. As primeiras observações atendem à realidade dos pontos, à sua estabilidade por um lado e à sua pulsão por outro. Os pontos têm dimensões diferentes e a sua germinação dá corpo a uma infinitude de formas. As linhas são vectores que se destinam a conduzir-se pelo *espaço vazio*. A linha tende para o movimento e quebra-se ou curva-se por efeito dos seus pontos reunidos no movimento. O movimento é angular ou circular ou outro e realiza-se sobre todas as dimensões do espaço. O homem é um ponto, um infinito de pontos. A

expressão constitui-se na percepção de alguns desses pontos afirmativos. A máscara confirma ou pelo menos concede uma oportunidade de contacto. O homem sempre quis ter notícias do desconhecido. No teatro a forma desse mundo original apresenta-se *dissimulada* no corpo de um actor que anima a sua ocultação. A técnica e alguns materiais são os meios que permitem construir uma evidência. Ao modo como isso se combina chama-se teatro e é pela razão exposta que o primeiro teatro grego realiza poemas filosóficos, porque os aspectos religiosos e mitológicos não ocupam toda a superfície do ser. Como pode a técnica pretender fazê-lo senão por uma decisão estranha dos homens que submete o direito de cidadania à ditadura do consumidor? A máscara também transporta um ideal de distanciamento, uma alegria de última instância, como um jogo de verdade e de mentira.

“As tradições gregas, assim como as civilizações minóica e micénica, conheceram as máscaras rituais das cerimónias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras de disfarce, as máscaras de teatro. É mesmo este último tipo de máscara, figurando numa personagem (*prosopon*), que deu o seu nome à *persona*. Estas máscaras de teatro, geralmente estereotipadas (como na literatura japonesa), sublinham um traço característico de um personagem: rei, velho, mulher, servidor, etc. Existe um repertório de máscaras, como de peças de teatro ou de tipos humanos. O actor que se cobre com uma máscara identifica-se, na aparência ou por apropriação mágica, com a personagem representada. É um símbolo de identificação. O simbolismo da máscara prestou-se a cenas dramáticas, em contos, peças, filmes, onde a pessoa se identificou de tal forma com a sua personagem, a sua máscara, que já não pode desfazer-se dela, não pode mais tirar a máscara. Transformou-se na imagem representada” (Chevalier, 1982: p. 617). Tradução nossa

## Energia

Os fenómenos teatrais procedem da criação de acções fundadas em energia natural. Falamos de manifestações intersticiais da energia, que reúnem factores mecânicos, arquitectónicos e culturais numa espécie de rede sináptica, capaz de produzir a percepção dos estados dos corpos. A arquitectura projecta a percepção da espacialidade, mas a arte do actor age sobre a organização perceptiva na medida em que altera o estado de repouso do dispositivo e afunda-se nas micro-estruturas conceptuais que conduzem o entendimento a níveis profundos da experiência. Por esta via parecemos regressados a uma ideia das artes de palco que lembra os estudos multidisciplinares; mas não será assim. O teatro é uma arte como as outras, mas é talvez a que sempre se manifesta quando uma parte se reúne com a outra. Além disso, essa

reunião é ou torna-se desejada. Para ser conceito o teatro tem de discutir-se. Digamos que a sua natureza é ser intensidade, expressão de coisa, um meio porque se atinge uma iminência. Nesse sentido a expressão é uma acção que integra a percepção. O sintoma é o princípio da intensidade, o aparecimento de inúmeras qualidades que dançam e desse modo coexistem:

“A sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis.

Assim, não há “fonte”: alguém do Grande Vazio não há nada a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, todas as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas. O Vazio absorve-as e, a fim de as filtrar, de as transformar, de as alterar, faz o vazio dentro e em redor. No intervalo, um turbilhão talvez, o caos. A vertigem do equilíbrio quando se está de pé” (José Gil: 2001: pp. 17-18).

Talvez por isso o teatro seja sempre a consagração de Orfeu ou pelo menos o lugar onde ele pode cantar. A qualidade da performance que associa actores e público perante uma ficção só acontece no teatro. O teatro nasce do primitivo reconhecimento colectivo do homem perante o mundo. Os acasos da partilha de descobertas tornam-se repetições, ensaios, reuniões e oportunidades. O teatro ocupa-se provisoriamente das forças que nascem da existência. A sua complexidade é descentrada e organizada em convulsões que se resolvem na aceitação da ilusão. A relação teatral é mais do que uma relação pela oralidade. Trata-se antes de mais de uma memória das marcas que hão-de libertar-se no corpo do actor. Nesse sentido poderíamos falar de uma escrita constituída pelos sinais de uma terra efémera e obscura ou adoptada como ironia de um simulacro impossível. Mas todo o teatro, mesmo aquele que se desenha na primitiva dança ritual, não deixa de sujeitar a sua existência ao signo do fogo e aos sinais de uma passagem na terra. A escrita é essa combinação. O teatro é um estado de consciência em discussão com objectos no espaço-tempo. O espaço do teatro não exclui a sua global inserção no meio natural dos fenómenos físicos. O teatro é um laboratório de modos de discutir a realidade e a percepção. Para o actor, a percepção constitui-se a partir da verificação de um corpo vivo que representa a plenitude da sua anatomia e a capacidade de promover sentimentos e emoções. Esse fingimento é consentido pelo público e está na origem da emoção. As acções são o grau zero das emoções, mas o espectáculo consiste naturalmente numa amplificação dessas acções. O fenómeno teatral é a máxima realização da evidência e, nesse sentido, constitui também prova ou pelo menos uma suspeita de atracção convergente de complexos



sistemas de potência. No princípio e no fim da actuação estará sempre uma sombra do homem, aquela configuração do ser em processo de manifestar-se e que é já o homem possível ou o homem passível de entendimento.

Para certificarmos a lei inventa-se uma actualidade. O zelo do estado perante o teatro talvez tenha nascido desta evidência, mas a complexidade do actual sistema de incriminação tecnológica do silêncio e do estado de repouso de que necessitamos para continuar a ser existentes, quer também obrigar-nos a certificar os nossos exercícios e a alienar a liberdade que humanamente nos conduz. Essa disposição evolui também, como tudo o resto, e não é previsível que possa vir a desistir de ser. O palco é o lugar de todas as linguagens e manifestações, mas é também o espaço de uma resistência. O espaço ilumina-se no *logos* e o que ilumina é matéria que se anima em outra matéria que pensa e que por isso estabelece relações e distância e cria a necessidade da razão. A representação tal como a entendemos hoje talvez tenha aparecido pela primeira vez na tragédia grega e significa a discussão do sujeito com vista à sua desintegração. O teatro inicia um longo período da história do homem em que este se vê obrigado a discutir a desconformidade entre ser e fazer. Na medida em que o teatro se alimenta de factos, na realidade *artefactos*, o actor transforma-se na sombra do homem, ser iluminado pela distância de linguagens. Em teatro não há outro ser. Referimo-nos ao teatro no estado performativo, ao exercício do direito de actor. A animação concentrada e a partilha da vontade de prazer, animam o teatro com a sua luz coexistente – Luz do entendimento ou fábula de *Diónisos*, esse tempo em que o senhor das festas vem animar o nosso simpósio. O teatro é um cúmulo da representação porque o sujeito se torna finalmente natural e ao existir com uma duplicação de procedimentos, faz da sua metamorfose a festa do símbolo e das analogias.

“Ganha cada vez mais premência e acuidade a afirmação de Goethe de que ‘a metamorfose é um dom altamente venerável e altamente perigoso’ (...) para o qual é preciso um contrapeso, uma vis centrípeta. Uma advertência semelhante é aplicada por ele ao movimento analógico que, não encontrando limites, anula a forma própria de toda a coisa e, portanto, a sua identidade. Embora também sublinhe que, sem recurso à analogia, a ordem do mundo entre em colapso [...] ‘Se seguirmos demasiado a analogia, tudo coincide de maneira idêntica; se a evitarmos, tudo se dissipa no infinito. Em ambos os casos, a contemplação fica estagnada, uma vez por vida excessiva; outra, por morte.

Máxima 23 <sup>226</sup>”.

---

<sup>226</sup> Maria Filomena Molder in *Simbolo, Analogia e Afinidade*, Ed. Vendaval, Lisboa, 2009: pp. 38-39.

A representação continua além das palavras, mas o pensamento delas é necessário para que todo este arquipélago de sombras se transmita. A representação é autenticidade e não o contrário. Imagem e atitude associam-se para criar o efeito performativo. Podemos admitir artificialidade a solo, de si consigo mesmo e se pensamos na criação artística ou na exaltação mística, a autenticidade é puro teatro especulativo. Se não o fosse, como se poderia estudar a relação entre sujeito e objecto, autor e obra? Os sinais da representação deixam ficar apenas uma memória móvel, cruzada nos próximos andamentos individuais. O teatro propriamente dito é uma concretude de passagem. Por outro lado, o exercício de palco é um acto filosófico que vem lembrar a urgência do diálogo e proporcionar as melhores condições para o exercício da análise. Vamos supor que temos alguém perante nós e que o seu silêncio pesa sobre o espaço como se fôssemos prisioneiros do seu êmbolo. Durante o exercício, o corpo começa a manifestar-se e afinal o sujeito obscuro e anónimo sente-se capaz de participar na discussão. Perguntamos, perguntamo-nos sempre: o que é que aconteceu? Como é possível passar tão violentamente da inércia conceptual e discursiva a um tal estado? A verificação confirma a lei: está vivo tudo o que aparece e se manifesta, tecendo-se na iluminação da cena. O público não é indiferente. O teatro reacende um sinal para as organizações, como um factor de reunião crítica, que se manifesta a meio caminho do saber e da dúvida. A teatralidade é a vida no seu desacerto social, no seu acaso, factor de movimento e de perturbação, factor de construção anímica e do fazer-se uma acção íntima à substância do humano.

As nossas observações tornam-se pensativas (pensadoras?) porque se fundam em actos e formas condicionadas que depois se libertam. Quando se trata do *spectaculum* não há tempo a perder. Há todo aquele tempo e só aquele. A representação tende para o mundo, ritualiza-se nele através de um género de contrato social. A sociedade do espectáculo contém as mesmas perversões que pensamos ter observado na indústria do espectáculo. Eis então a questão que pensamos ter sido escrita no *Rei Ubu* e que será discutida em profundidade no dadaísmo e mais tarde na Bauhaus. Podemos considerar que há uma cultura da arte do actor que explica o facto de o actor proceder à confecção da sua técnica de forma demorada e discutida. No palco preparam-se os acontecimentos por medida, através de saltos, da inércia, da direcção e da resistência. Ou bem poderíamos também dispor o discurso de outra forma, aceitando a vitória socrática, como se fosse ele o ditador dos princípios de uma *acção pura* da arte do actor. Um

solilóquio a dois, que há-de prolongar-se na literatura através dos diálogos platónicos até ser discutido e demitido, a partir do século XVII, no teatro de Shakespeare.

A destreza mostrada no exercício corresponde-se com o entendimento dos que vêm assistir. O espectáculo sustenta-se de uma *razão prática*. Trata-se de fazer a casa, antes de mais, e depois, como operário de um sobressalto de bastidores, fazer-se oferecido para mover a construção e isolar em movimento a passagem do espanto no assalto à criação. O teatro não faz um serviço ou se empresta e se associa; está sempre a ser uma necessidade ou um consentimento. É antes de mais uma arte conceptual e sempre o foi, porque faz uma focagem microfísica na presentificação do real. Estamos a ver para o interior onde se joga com acontecimentos. É certo que são verdades a fingir, mas em arte tem sido esta a melhor forma de sagrar o milagre da existência. No teatro o milagre é uma pura instrução da vontade de trabalho e não uma inscrição originária investigada pelo método. Em teatro há sempre ou está sempre a haver um princípio do mundo e o facto de podermos dizer que um espectáculo de teatro acontece no encontro entre público e espectadores, pode conduzir-nos a um exercício de comunicação. Não se pretende provar que a comunicação existe ou não existe, trata-se de confirmar que a palavra não está perturbada pelo síndrome da verosimilhança. Uma germinação, mas trazida uma para dentro da outra. Nem tudo o que se diz que é teatro alguma vez o foi. O princípio é válido para todas as artes. Quando falamos de teatro falamos, portanto, de espectáculo e de situações teatrais concretas que fixaram a sua existência naquele quadro complexo que da psicologia nos fará transitar pela semiótica. Posto o problema da percepção e da linguagem, importa agora acompanhar os estudos que se fizeram ao longo do século XX e nesta hipótese não deixa de ser interessante reflectir um pouco sobre o modo como no nosso tempo se discute a arte do teatro. Curiosamente, o fim do teatro, tal como o fim da poesia, foi sucessivamente desmentido pelos acontecimentos posteriores. O mesmo se dirá quando se pretende discutir a extinção do romance<sup>227</sup>.

Tal conclusão pode fazer-nos pensar que estaremos perante um certo pensamento de época, que não deixa de integrar a história da estética, embora seja razoável proceder-se a uma leitura

---

<sup>227</sup> Sobre o fim do romance ou o seu florescimento, muito se tem dito e especulado. O anátema e a vontade histórica de declaração de óbito do género esbarram, no entanto, com a profusão do debate e a vontade expressa de novas acções fundadoras. Lembremos os debates – Claudio Magris ou Mário Vargas Llosa, os ensaios de Umberto Eco ou Harold Bloom, as preocupações de Milan Kundera ou o funeral da Galáxia Guttenberg promovido por Enrique Vila-Matas numa viagem à cidade de Dublin e ao universo fantasmático de Bloom e Joyce.

crítica relativamente a algumas considerações. A arte moderna libertou o teatro de um exercício de legitimidade face à estrita observância de género que emana do texto dramático. O texto dramático é todo aquele que se gera no conflito consubstancial ao diálogo. As ligações entre as falas, quando levantadas ao longo das linhas, libertam-se da sintaxe onde escrevem e relacionam-se com a agitação atmosférica, no espaço silencioso do vazio e aí se mostram como a constelação de um corpo. Todo o vazio é necessário, para que se preencha com a virtualidade teatral. O encantamento pertence a todos. Na consideração deste facto, o teatro tem um evidente interesse social e não pode ser de outra maneira.

“A personagem desempenhada no teatro não é em certos aspectos real, nem tem o mesmo tipo de consequências reais que a personagem inteiramente forjada desempenhada por um burlão; mas a encenação *bem sucedida* de qualquer dos dois casos de falsas figuras implica a utilização de técnicas *reais* – as mesmas técnicas através das quais as pessoas comuns sustentam a continuidade das situações sociais do dia a dia. Os indivíduos que conduzem uma interacção cara a cara no palco de um teatro têm que dar resposta às mesmas exigências de base que encontramos nas situações reais: têm que manter-se expressivamente uma dada definição da situação – mas fazem-no em circunstâncias que lhes facilitam a elaboração de uma terminologia adequada para as tarefas da interacção que a todos nós tocam” (Goffman, 1993. p. 297).

Uma construção teatral é susceptível de multiplicar-se, constituindo a sua expressão um dos modos de revelação da instabilidade dos sistemas significantes que, nessa medida, justificam a imprevisibilidade, a indeterminação e a permanente sujeição à alteração dos estados. Seria interessante admitir agora um percurso diferente do que iniciámos. Diríamos então que desse acto de reconstituição teórica (espectacular) nasce o olho de um espírito que vem nascido desde o corpo:

“O pintor ‘oferece o seu corpo’, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuda o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.

Basta que eu veja qualquer coisa para saber aproximar-me dela e atingi-la, mesmo sem saber como tal se faz na máquina nervosa. O meu corpo móbil conta no mundo visível, faz parte deste, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, não é menos verdade que a visão está suspensa do movimento. Só se vê aquilo para que se olha. Que seria da visão sem qualquer movimento dos olhos, e como não confundiria o seu movimento as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse a sua sensibilidade, a sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? Todas as minhas deslocações figuram por princípio, num canto da minha paisagem, reportam-se ao plano do visível. Tudo o que vejo está, por princípio, ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, edificado sobre o

plano do 'eu posso'. Cada um destes planos está completo. O mundo visível e o dos meus projectos motores são partes totais do mesmo Ser" (Merleau-Ponty, 2006. pp. 19-20).

No teatro vemos o infinito ao contrário. Como no processo fotográfico. O infinito convocado pela forma do verbo. Todo o verbo conjugado no infinito tende para a acção do ser. O ser manifesta-se nos actos, em todos os actos pensados, feitos e imaginados. A imaginação pensa por imagens, mas o pensamento não se esgota na imaginação. O pensamento é as linguagens, pois todas as linguagens são pensadas e são pensáveis. Isso não quer dizer que o discurso e o objecto se fundam num só ou que o primeiro se objectualize e desse modo anule a actividade original. O teatro confunde-se com o acontecimento, porque vive da fruição do aspecto das coisas aparecidas e por essa razão instaura uma perceptividade que se intensifica e expande ao associar a existência à intensidade do sentido. O *Pathos* do teatro é a sua natureza e por isso sobrevém como uma vida primeira e nascida *a tempo*, alargando-se num caminho que, apesar de suspeito, conduz à determinação de um silêncio que rumoreja até ao fim do acontecimento. O teatro sempre produziu a colagem e o uso do desperdício. Ele é o próprio desperdício, o que não serve e não se troca por valor algum. Mas o testemunho fica, orbitando a certeza do que nos aparece num mundo feito de semelhanças que configuram aspectos. O teatro é uma arte que recusa a possibilidade de existir fora do seu próprio acto fundador. Nesse sentido tem a mesma natureza da acção poética no acto da escrita, mas esta não é favorecida, nesse momento único do nascimento do facto artístico, pela *disseminação* que decorre da presença do público. O teatro depende inteiramente do público e por isso é difícil e muito caro fazer teatro sob forma produtiva e industrializada. São poucos os grupos, as oficinas, os laboratórios ou as escolas, onde se estuda e se prepara o teatro; mas é nesses lugares disseminados em volta que aquela arte das cidades se renova. Em última análise, o teatro não tem nenhuma importância, parece comunicar-nos a teleologia de Grotowski. Pouco importa, como sabemos, pois aquilo a que se assistiu apaga-se no espaço, e uma espécie de melancolia de *Fim de Partida* dá lugar ao renovado tédio da percepção. O actor é obrigado a viver em conexão e isso faz dele um ser complexo que animaliza construções que se destinam a fingir de verdade. O que resiste de idealismo na representação secreta de manifestações do *hupokrites* manifesta-se e oscila nos fios invisíveis de fazedor de acções. Mas o actor exerce um ofício que não lhe proporciona ou promete segurança social e portanto o actor é sem esperança.

O teatro só é político na medida em que convence os homens por meio de uma plasticidade e, desse modo, lhes dá a ver como é possível modelar os materiais e com eles sondar a assombração da avassaladora aparência do mundo. O aparente tem a sua própria existência de cinema suspenso, onde se convive com imagens desfocadas. O aparente como a renovação da aparência. O existir do existido, como uma fotografia ao contrário, por vir. A palavra em teatro dirige-se sempre para uma outra palavra que reside numa espécie de sede do desejo, que é o público reunido na assembleia. O público do teatro não finge, mas quer ser enganado. A ideia estruturante (o *mobile*) não sobrevive sem uma espécie de movimento de estranhamento, pelo qual nasce a energia da criação. Quantas vezes o ponto de partida não é mais do que um movimento apercebido, o espectro de uma impreparação ou o dealbar de uma não-vontade. O nascimento do teatro opera-se por conjuntos assistemáticos de mutações e de deslocações. O critério de verdade que legitima a avaliação da obra instala-se na situação de estar a ser superado. Não há conhecimento de teatro passível de distância ou de ausência porque a sua existência não é imaginável fora da corporeidade. É verdade que, num certo sentido, todas as artes são artes do corpo, mas no teatro trata-se de um corpo dialogado, um corpo em trânsito condicionado pela duração. Os actores inscrevem a eventualidade e nela se baseiam para articular o seu fingimento. A nossa arte, mais do que todas, só existe e só se realiza no espaço lá fora. A arte do teatro é pública, convém lembrar. Compete ao público decidir que há arte. Pensar é objecto da filosofia, mas o saber é um discurso petrificado, residual. O teatro é o fazer-se e provavelmente esses segmentos de texto que apareciam à consciência constituem a musicalidade expansiva de uma reivindicação de espaço, uma reunião convencionada. O teatro tende para a extinção. Trata-se da própria existência a extinguir-se. O actor busca instantes, com os quais fabrica existências, mas não necessariamente biografias. Apenas exemplos, factos, sequências, linhas, movimento na desenvoltura da repetição. Quase somos levados a pensar que a sua natureza não parece correspondida de palavras. Quando muito a palavra suspende-se no gesto, mas logo depois nascem outros objectos singulares, tocados pelos pontos e pelas linhas. Deste encontro de forças nasce uma intensa ocupação de espaço. Com efeito, o teatro move-se como a cidade. No momento em que nos situamos, temos a obrigação de estar atentos. Falamos do acerto de uma dança. Desta vez o coro é como a grande máquina, a alma do repouso instável. O actor procura esse ponto para iniciar o mundo. O teatro não é o conjunto das artes, mas é uma arte partilhada, repete o mestre. Num certo sentido, o teatro é anti-metafísico porque não pode existir de outra forma. O teatro é a materialidade pura, a exibição

como fonte do mito. O teatro conduz a imaginação ao corpo dos objectos constituídos perante nós, as testemunhas. Podemos aceitar sem preconceitos ideológicos a ideia de que no teatro acontece um estado geral de alerta. O mundo do teatro só se configura com a totalidade dos seus elementos. Diremos que em todas as artes é assim; mas na arte do drama, a solidão ocupa um lugar residual, um canto de experiência virado para a extensão dos actos. O teatro expande as suas nascentes até ao vulgo, ao rumor, à conversa e à notícia. Será por isso que o actor sabe estar só como ninguém e esvaziar o seu espírito. Nesse momento dança sozinho, respira a sua própria sombra, como um desenho cósmico. O actor é uma das maiores invenções da linguagem. As suas manifestações não são lógicas, pois provêm de forças que se desviam para se poderem combinar. No teatro, o raciocínio não corresponde ao argumento. É uma ilusão acreditar que assim é. O raciocínio não é inteiramente linguístico. O que lhe dá origem não é necessariamente o fluxo remanescente do verbo. Porque haveria de ser? Sabemos, no entanto, que o teatro é um devir complexo que se faz coincidência, se plasma no tempo que passa. O teatro é a última solução do divino. Como não ser doutra forma, perante a anulação do direito de *existente* que a nossa época consagra através da omissão do sentido? Mas, avisa Nietzsche: “Que o teatro não acabe por dominar todas as outras artes/Que o comediante não acabe por subornar os puros/ Que a música não se torne uma arte de mentir” (Nietzsche/sd: p.62).

## Desconstrução

A percepção em teatro é, antes de mais, diferenciação. Um gesto é tomado pela linha acústica da suposta frase que o acompanha, e então compreendemos como são aleatórias as regras desta sintaxe que parece não poder sujeitar-se ao cânon da gramática. É como se o teatro cumprisse, por outros modos, um projecto de alerta. Não estaríamos certamente a pensar no projecto brechtiano, mas de um confronto que visa discutir as linguagens. A *tensão* enuncia o paradigma do actor, que fez o seu movimento de rotação em volta de um eixo imaginário. O teatro do século XIX termina em *Ubu Roi* e a partir de então investiga-se esse ponto intangível do equilíbrio da marioneta que, como um *deus ex-machina*<sup>228</sup> se revela apenas no teatro das

---

<sup>228</sup> *Deus ex machina* é uma expressão latina que significa *Deus surgido da máquina*. A sua origem, no entanto, remonta ao teatro grego e refere uma figura teatral de natureza mecânica que descia na qualidade de personagem grandiosa - a figura de um deus - capaz de deslindar a trama ou reunir os fios deslaçados. Ao que se julga, tal processo terá sido usado por Eurípides, mas foi criticado por Aristóteles na sua *Poética*.

*soluções imaginárias*. O teatro obriga a ser participante na superfície de um palco ou de um *espaço vazio*. É no enquadramento que o efeito de relação se conforma. O homem é o responsável pelos desenhos que confluem e a autoridade do actor resulta de um benefício que contesta o limiar do estado comunicativo. O processo teatral encontra-se num estado de imperfeição consumada. A troca procede da simulação e esta reside no caos da significação.

No teatro, o movimento tem um sentido que não pode ser alterado porque veicula uma direcção, um sentido recomendado. Não se trata de um percurso à priori – a *marcação*, como se diz na gíria do palco, faz parte da montagem da ilusão e é uma espécie de planeamento arquitectónico. Se representarmos os movimentos por linhas, podemos seguir os pontos de contacto a que chamaremos intersecções. Esse ponto de encontro é gerado numa relação verdadeira preparada a uma certa distância. O tempo de olhar o desenho, é suficiente para perceber a colocação no espaço. Para lá das intersecções começa um outro mundo. Os actores movem-se então no espaço, suspensos por relações mais dispares. O limite do laboratório é o improviso. O seu nascimento explica-se por uma reacção natural ao estado de desconstrução. O improviso no teatro é já um sinal de declínio, mas apenas como um júbilo que esmorece, até não haver mais *aquela luz*. Numa fase mais avançada do nosso estudo, procuramos explicar uma espécie de tristeza sonâmbula que cauciona o nosso poder de observação e que, por essa razão, nos devolve uma refacção destituída de uma antiga força que nos habituáramos a considerar conforme à realidade. A criação artística é particularmente sensível a este estado de coisas, que não se apraz a confirmar nenhum paradigma nem tão pouco se move segundo a lógica de um eixo horizontal, sobreposto à história e à percepção do movimento geral dos objectos. A projecção deste novo sofrimento deveria constituir, só por si, a *mathesis singularis* de uma nova disciplina ou, pelo menos, de um conjunto de disciplinas. O homem viveu sempre em crise e em conflito com as suas construções; mas o que agora vem perturbar-nos acresce de sinais preocupantes que anunciam um estado definitivo de eclosão e nos impedem de considerar qualquer hipótese de modificação. A teatralidade depende da instalação dos actores e das relações geométricas que se desenvolvem no plano. A experiência diz-nos que uma *ideia* não conforma, só por si, uma solução teatral. É necessário que essa ideia seja realizável e funcional. À partida, a concepção está sujeita a uma *prova de verdade* e depende totalmente de meios e de condições que lhe são alheias. Mas só os actores são responsáveis pelo *drama*, só eles



entregam a força de corpo necessária à construção de sentido. Este não prescinde de uma dimensão volumétrica que contamina o espaço-tempo e se transforma em evidência e conjunto de forças actantes. Importa conhecer os passos submersos dos actores e o modo como na dimensão instável da sua consciência figurativa, eles são capazes de agir. Os estudos teatrais conduzem-nos, assim, ao interior do espaço cénico e a uma espécie de aritmética da forma. A arte é também constituída por um conjunto de medidas e as suas realizações dependem da intensidade de um conflito outorgado ao *spectator* que assim se constitui parte interessada no desenrolar do sistema de peripécias. A dimensão da acção, considerada na sua inerência, é necessariamente patológica e atinge por isso uma intensidade imprópria e desumana. A montagem do espectáculo teatral supõe uma relação ambígua com o texto. Por um lado, condiciona o uso de convenções à enunciação de fundamentos de legitimidade, mas por outro insurge-se contra o *estado*, digamos assim, porque os artistas se vêem constrangidos a resolver problemas de uma outra ordem. O fazer do teatro está dependente da cooperação, porque esta arte só existe num tipo de sistema de produção semelhante ao que é utilizado nos laboratórios científicos. No teatro há uma descoberta que é partilhada por todos. Os artistas de teatro dificilmente se promovem a proprietários do sucesso ocasional. Os actores são, no fundo, agentes preocupados com Deus, porque se movem numa pesquisa sem fim, à medida dos seus pensamentos activos.

A biomecânica de Meyerhold veio prenunciar um novo estado para a dança dos actores que, nas presentes circunstâncias, gostaríamos de considerar também como alegoria do teatro. A arte do movimento vive da respiração de um texto silencioso, como se pode ver em particular nos espectáculos de Pina Bausch e Merce Cunningham.<sup>229</sup>

“Inspirado por Martha Graham, Merce Cunningham criou uma companhia de *ballet* cujos exercícios diários representam uma preparação contínua para o choque da liberdade. Um bailarino clássico é treinado para observar e acompanhar todos os pormenores de um movimento que lhe é dado. Treinou o seu corpo para lhe obedecer, a sua técnica está ao seu serviço, de forma que, em vez de se deixar absorver pela execução do movimento, ele consegue criar o movimento em estreita ligação com a evolução da música. Os bailarinos de Merce Cunningham, bastante treinados, usam a própria disciplina para desenvolver uma particular atenção às correntes quase imperceptíveis que fluem num movimento quando este se revela pela primeira vez – e a sua técnica permite que

---

<sup>229</sup> Merce Cunningham (1919-2009) criou uma das mais importantes obras do nosso tempo. O seu trabalho percorre toda a segunda metade do século XX, profundamente associado à música e à pintura. A sua proximidade a John Cage e a Robert Rauschenberg e de um modo geral a sua atenção à arte jovem, farão dele um factor de esperança divinamente sobrevivido ao reino da tecnologia e da informática.

eles acompanhem este delicado apelo, libertos da rigidez de movimentos própria das pessoas que não têm esse treino. Quando improvisam – e tendo em conta que as ideias no seio do grupo fluem entre os seus elementos, sem se repetirem e sempre em movimento -, as interrupções adquirem sentido, permitindo analisar a adequação dos ritmos e a verdade das proporções: tudo é espontâneo e, no entanto, há uma ordem. O silêncio tem muitas potencialidades; o caos ou a ordem, a confusão ou o padrão, tudo pode germinar. O invisível-que-se-torna-visível tem uma natureza sagrada e Merce Cunningham, quando dança, procura uma arte sagrada” (Brook, 2008: p.80).

O teatro é instável e tende para a nocturnidade. Nunca estaremos suficientemente longe da tradição dionisiaca. Continua a ser essa a tradição. A noite estipula a artificialidade em festa por causa da mudança geral da iluminação. A cidade à noite circunscreve os espaços da passagem e da reunião. O processo arquitectónico é devolvido à interioridade da rua e das salas e praças. A noite aproxima as reuniões, como se fosse natural ir jantar, hora do imediato. Os artistas e os homens de teatro mostram-se também na parábola de Von Kleist que respira no *Ensaio sobre o Teatro de Marionetas* <sup>230</sup>:

“Vemos que, no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graciosidade se apresenta cada vez mais radiosa e soberana. – Porém, tal como a intersecção de duas linhas por um lado de um ponto, depois de percorrido o trajecto pelo infinito, se volta a verificar subitamente pelo outro lado do mesmo ponto, ou como a imagem do espelho côncavo, depois de se afastar até ao infinito, volta subitamente a surgir perante nós:

---

<sup>230</sup> O actor é conforme à figura do urso, pode ler-se no pequeno *Ensaio sobre o Teatro de Marionetas*. Kleist explica, através de um exemplo, uma das qualidades da arte do actor: “Durante a minha viagem à Rússia, estava eu numa propriedade do Senhor de G..., um fidalgo da Livónia, cujos filhos por aquela altura treinavam esgrima muito intensamente. Sobretudo o mais velho, que acabara de regressar da universidade, dava-se ares de virtuoso; numa manhã em que passei pelos seus aposentos pôs-me um florete na mão. Encetámos um combate; verificou-se porém que eu lhe era superior, a paixão ajudava a confundi-lo; quase todos os golpes que eu lhe dirigia tocavam-lhe e por fim o florete saltou-lhe da mão e foi parar a um canto. Enquanto ia apanhar o florete, disse-me, meio a brincar, meio melindrado, que havia encontrado o seu mestre; porém neste mundo não há quem não encontre o seu, e ele queria levar-me até junto do meu. Os irmãos começaram a rir alto e gritavam: Vamos! Vamos! Desçamos ao estábulo e de imediato me pegaram na mão e levaram-me até junto de um urso que o pai, o Senhor de G..., andava a criar no pátio.

Ao apresentar-me boquiaberto perante ele, o urso estava em pé sobre as patas traseiras, encostado a um poste ao qual estava preso; tinha a pata direita erguida, pronta para desferir um golpe, e olhava-me nos olhos: era a sua posição de esgrimista. Vendo-me face a um tal adversário, parecia-me estar a sonhar; avance! avance! dizia-me o Senhor de G... e veja se consegue aplicar-lhe uma estocada! Encontrando-me já um pouco recuperado do meu espanto, ataquei o animal com o florete; o urso fez um movimento muito breve com a pata e parou o golpe. Tentei enganá-lo com fintas; o urso não se movia. Com uma agilidade instantânea, voltei a atacá-lo e, se se tratasse de um homem, ter-lhe-ia atingido infalivelmente o peito: o urso fez um movimento muito breve com a pata e parou o golpe. Encontrava-me agora quase na posição do Senhor de G... O ar sério do urso ajudava a que eu fosse perdendo a minha postura, os golpes e as fintas iam alternando, comecei a suar: tudo era em vão! Não era só questão de o urso parar todos os meus golpes, como se fosse o melhor esgrimista do mundo; é que também ele não se deixava enganar por nenhuma simulação (coisa que nenhum esgrimista deste mundo seria capaz de imitar) olhos postos nos meus, como se neles fosse capaz de ler a minha alma, ali estava, pronta a golpear, e sempre que os meus golpes eram simulados nem sequer se mexia” (Von Kleist, 2009: pp. 141-143).

assim também a graciosidade, depois de, por assim dizer, o conhecimento ter atravessado o infinito, volta a apresentar-se; e de tal maneira que surge em simultâneo e de modo mais puro naquela estrutura de um corpo humano que ou não possui consciência alguma, ou possui uma consciência infinita, *i.e.* ou no boneco articulado ou num deus” (Von Kleist, 2009: p.143).

A arte do palco não permite dissociar o que se diz do que como se diz. No palco a universalidade do sentido não se constitui como poder, na medida em que se nega a si própria. Uma afirmação transforma-se sempre em acção e esta não resiste à fixação de uma neutralidade. A fruição teatral é essa abolição de poder, esse movimento que renuncia ao comprometimento com a força de verdade do enunciado. A palavra dita pelo actor não é dissociável da voz que a pronuncia e do corpo que a sustenta em relação espacial. Os conteúdos são relativos às imagens que doravante se constituem, bem como aos atributos da composição. Os actores são seres vivos que realizam arte através de uma convivência entre si e com o público. É importante considerar, portanto, o estudo do teatro em duas situações. Na primeira encontrar-nos-emos no mundo do ensaio, o lugar onde Stanislavski criou o *Teatro de Arte de Moscovo* e Grotowski dirigiu um dos mais importantes laboratórios de pesquisa teatral do mundo. Na segunda preocupamo-nos com o prejuízo. A exploração lucrativa de uma obra teatral é um assunto de produção que se materializa em empresa responsável pela venda de um produto. Nestas circunstâncias, o teatro não sobrevive. Por melhor que seja o espectáculo nada o impedirá de sucumbir à cesura, em particular à do tempo que flui através de acções que referem a degradação da matéria. No comércio, as moedas coabitam com a alma (Nietzsche). No teatro há um sítio onde se vai para se fazer um espectáculo. Os actores pretendem revelar o que aprenderam e para isso servem-se de um exercício de fabricação de realidades mais do que aparentes. Os actores comportam-se como um povo errante que regressa a sua casa no fim do espectáculo. Os actores são nómadas. Mas não saberemos nunca a razão que explica a vontade de *prejuízo* de que falávamos atrás.

## **Artaud**

O teatro avança de oriente para ocidente e sempre assim foi, mesmo se considerarmos a epidemia de peste do ano de 1720 quando o *Grand-Saint-Antoine* desembarcou no porto de Marselha: “E é nesse momento que nasce o teatro. O teatro, isto é, uma gratuidade imediata

que provoca actos sem utilidade ou proveito actual” (Artaud, 2006: p. 27). O criador do *Teatro da Crueldade* foi também o inventor de uma nova ordem para o entendimento do papel do actor. *Atletismo afectivo*, assim designa esse poder, o novo senhor de “uma espécie de musculatura afectiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos”. Artaud insiste, “O actor é um atleta do coração (...) Os movimentos musculares do esforço são como que a efígie de um outro esforço, seu duplo, e os movimentos da representação localizam-se nos mesmos pontos” (*Idem*, 2006: p. 147). O actor interpreta e capta forças dispersas que são eflúvios das emanações minerais e dos movimentos da atmosfera, mas que são também inscrições do desenho rigoroso de uma *palavra de poeta, não de senhor*, como diria Blanchot. Imagine-se o raio de Zeus a existir e por momentos iluminando a criação e fazendo transbordar de dentro das opacidades o rio das emoções e dos sentidos misteriosos que hão-de conduzir os homens à dissolução na matéria. Artaud é muito claro na sua definição de crueldade: “Esta crueldade nada tem a ver com sadismo ou derramamento de sangue ou, pelo menos, não tem a ver exclusivamente (...) A palavra crueldade tem de ser tomada num sentido lato e não no sentido material, rapace, que lhe é habitualmente conferido (...) Do ponto de vista do espírito, crueldade significa rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação absoluta, irreversível” (*Ibidem*, 2006: p. 113). É verdade que os seus delírios libertários e diatribes eram lançados à sociedade decadente e miseravelmente absorvida na imbecilidade quotidiana. Num mundo *vitalmente morto*, a sua esperança no *paraíso perdido* dos Tarahumaras encantava qualquer espírito curioso ou desejoso de novidade:

“A ideia mais elevada da consciência humana e dos seus universos acólitos – Absoluto, Eternidade, Infinito – ainda existe nesta raça de velhos índios que dizem ter recebido o Sol para transmiti-lo aos dignos, e nos ritos do Ciguri conservaram a porta orgânica da prova pela qual o nosso ser, que a impura assembleia dos seres repeliu, sabe que está ligado a esse para-além das percepções corporais onde o Coração do Divino se consome a chamar por nós” (Artaud, 1985: p. 80).

Havia sobretudo uma vontade de encontrar *novas abordagens* e uma saída para aquele que já parecia ser o início do pântano pós-moderno, com a sua vacuidade organizada e a sua infinita capacidade de *roubar a alma das coisas* esventrando o desejo de autenticidade. Artaud encontraria nessa lugar mais alto do mundo a *verdadeira vida*, porque aí sobreviviam outras práticas teatrais e o ritual do *peiotl* encantava o seu espírito curioso e cansado do pensamento.

As palavras de Barthes ecoam ontem como hoje com o mesmo acerto e a mesma capacidade visionária:

“O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é o facto de essas sociedades consumirem hoje imagens e já não crenças, como as de outrora. Elas são, pois, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais «falsas» (menos «autênticas») – coisa que nós traduzimos na consciência corrente, pela confissão, de uma sensação de aborrecimento nauseabundo, como se a imagem ao universalizar-se, produzisse um mundo sem diferenças (indiferente)” (Barthes, 1981: p. 163).

Mas era justamente um grito de esperança que julgáramos ouvir nos *avisos* de Artaud e que de forma extraordinariamente bela se sublima no seu *Van Gogh*. É este o grito e o aviso que nos aproximavam do teatro e de uma ideia de “actor em estado geral de graça”, como escreveu Herberto Helder. Ao fazê-lo, procuramos também imaginar o que poderia querer dizer “a verdadeira vida” de que fala o autor do *Teatro da Crueldade*, esse lugar do desejo que se perde da linguagem articulada na aventura da comunicação. No *teatro do aborrecimento mortal*, de inspiração burocrática, a ética da obediência é a sua estética do futuro. Nesse teatro sobrevivem actores protocolares e seguidistas, formandos disciplinados para quem o corpo obedece, a memória decora e a voz repete, como antigamente nas sabatinas. A alma, caso exista, aproveita para tomar conta das formas. Artaud interpretou Nietzsche e conduziu-o terrivelmente ao teatro. O programa do *Teatro Da Crueldade*, o combate ao teatro psicológico e à decadência consubstanciada no teatro burguês e no drama romântico, constituem de uma certa forma a encarnação do espírito dionisiaco, o regresso dessa vontade e dessa energia profundamente dita ora com os sistemas da intensidade e da alegria ora pela contenção sempre explosiva de uma alegria irmã da energia. No teatro pensado por Artaud lê-se um *estar aqui* completamente inteiro e gravítico, para ser possível traduzir em todas as linguagens da criação a inteireza do homem na alma universal. *Diónisos* é sempre o último a adormecer, deitado no alto da sabedoria jônica, contemplando o seu discurso *por vir* à luz da noite incandescente, rindo porventura sobre a imanência do desastre e da festa, a pura inscrição no tempo do homem liberto da tristeza insalubre que lhe franqueia o corpo e o espírito às portas do nascimento. O teatro de Artaud é total como a vida e assume a reunião das linguagens e a intersecção dos sentidos. A palavra teatro em Artaud é um ser vivo, ouvido na boca profunda de um actor-animal; os seus espaços cénicos são projectos de arquitectura funcional, salas viradas ao contrário, estado geral de mobilização do público, alteração de planos e de volumes. *O Teatro da Crueldade* é apenas, e

tão só, a pura energia, a passagem de um génio eufórico ou a inserção de uma esperança consumada em acto. O grande Pã sobreviveu e as máscaras do *Teatro de Bali* tinham ficado para durar:

“A representação teatral em Bali, que vive da dança, do canto, da pantomima, da música, – e também, em medida muito reduzida, do teatro psicológico tal como o compreendemos no Ocidente – restitui o teatro ao seu destino original, de criação autónoma e pura, numa perspectiva de alucinação e medo (...) Numa palavra, o povo de Bali apreendeu, com a mais extrema acuidade, a ideia de um teatro puro, onde tudo tanto a concepção como a realização tem valor e existe em proporção ao grau de objectivação que obtém no palco” (Artaud, 2006: p. 59).

O teatro reúne as circunstâncias materiais do mundo, resume a sua consistência estruturante e a sua fluência de ser. O teatro só poderá acabar com o homem. Nesse sentido, o regresso do actor ao palco será sempre o reencontro do corpo com as linguagens. O homem digital, com a sua técnica necessária, é apenas a designação de uma competência do *homo sapiens sapiens*, embora saibamos que a nossa espécie sempre constituiu a sua história em dramas de si; digamos que a tecnologia se constitui como assistente no processo, mas as acções continuam a iniciar-se por intermédio dos actores e esses têm que estar presentes, à hora certa do seu ensaio ou do seu espectáculo, em directo, levando consigo apenas o corpo. O teatro é a mais primitiva das artes, aquela que grita ao vivo a voz humana, numa circunstância de tempo irrepetível, num lugar destinado a uma consagração. Trata-se de uma exposição de sentidos a que se assiste, como numa reunião, mas preparada ao mínimo pormenor, sem esquecer o detalhe desse pormenor. É claro que a produção é complexa e o seu estudo conduz-nos ao tecido das relações económicas e de poder e, nesse sentido, ajuda a separar práticas teatrais e experiências performativas. A performance caracteriza-se por se constituir em desígnio de actor ou conjunto de actores que se dirigem a um sítio com o objectivo de produzir um acontecimento. À partida, pode tratar-se de uma decisão não-artística, embora tenhamos conhecimento de objectos performativos notáveis, em particular a partir dos anos 50. Por vezes, a sua natureza intencional procede da política e da técnica, enquanto no teatro nasce da filosofia e da dança. O teatro aparece também associado à voz e por conseguinte à música. Isso não impediu os textos de Sófocles e de Ésquilo de serem densamente produtores de discurso filosófico.

## Encenação

Não estará certamente por fazer uma história da encenação, mas a matéria é vasta e o assunto difícil, desde logo porque não existe acontecimento teatral propriamente dito sem uma acção mínima de encenação. No entanto, a história é pródiga em exemplos, mas também em avisos e desconcertos. É provável que a princípio a realização teatral tenda a discutir-se no círculo e que, portanto, as realidades sejam partilhadas. A forma conhecida de *encenação colectiva* é recorrente e mantém-se, ontem como hoje. Mesmo assim, é de admitir que, mesmo nos seus princípios, o teatro se tenha oferecido à consciência artística como um processo inelutável de distância – aquela que separa a cena da observação. É também provável que, desde muito cedo, a criação teatral se tenha operado e depois desenvolvido através de processos de especialização e de divisão de tarefas. Como sabemos, o acto teatral pode não sobreviver por si só, na medida em que, ao complexificar-se exige a realização de tarefas e de operações que manipulam objectos descontínuos em relação à praxis do actor. A necessidade de autonomizar a produção, tornando-a um excedente em relação à economia da arte dos actores foi aparecendo na história, ora sob formas de grande complexidade e dispêndio de meios, como terá acontecido na tragédia, ora sob formas minimais, como deve acontecer no teatro protagonizado por pequenos colectivos de produtores teatrais que se dedicam à errância e à criação de situações surpreendentes em lugares improvisados. A figura do encenador ganha forma e importância a partir de finais do século XIX e a este facto incontornável não deverá ser alheio o desenvolvimento exponencial da teatralidade nascente e remanescente no mundo do desperdício e da espectacularidade burguesa. Não saberemos situar com precisão ou identificar a eclosão do fenómeno, mas talvez não nos enganássemos muito se considerássemos o nascimento do encenador moderno pela necessidade de levar à cena propostas complexas de teatralidade. De algum modo, o encenador substitui-se ao actor na qualidade de artista criador de um conceito novo. Já não se trata de um trabalho mais ou menos artesanal de confecção interdisciplinar, mas antes de uma investigação sobre a arte do actor e o movimento, de uma reflexão sobre a plasticidade e de uma utilização inédita de recursos materiais e estéticos que visam instalar no espaço a obra teatral. O encenador moderno reúne normalmente um determinado conjunto de qualidades de pensamento, de adaptação e confrontação com as linguagens e de implementação de processos de adaptação à cena. De um modo geral, o encenador é o actor ainda mais efémero, o único que não representa, mas a quem cabe cuidar o projecto.

“Nos escritos teóricos de Stanislavski e nos raros e assistemáticos de Antoine encontramos uma primeira definição da função de encenador. Não que um papel semelhante nunca tivesse existido antes no teatro, aliás: do *meneur du jeu* dos mistérios medievais ao director das companhias itinerantes italianas, do *didaskalos* da tragédia grega ao corego preconizado por Leone de’ Sommi até ao director de cena que, nos teatros franceses, pensava sobretudo em orientar os movimentos de massas dos figurantes e em dar forma aos tableaux, havia frequentemente alguém que tinha a função de coordenar os vários elementos do espectáculo. Mas as funções desta personagem eram, na maioria das vezes, indeterminadas e marginais: raramente ele intervinha na forma de representar, o próprio guarda-roupa era escolhido geralmente pelos actores, ao passo que nas luzes, nas cenografias e nos engenhos pensavam os especialistas” (Molinari, 2010: p. 334).

No teatro burguês e em alguns subgéneros que vigoram na actualidade ganha relevo a figura do actor vedeta, sendo o encenador remetido para uma espécie de limbo da nomenclatura. São as figuras públicas que compram o ónus da celebridade e da imagem de desejo subjugada às massas que encandeiam a ribalta e movimentam o processo de comunicação artística. Em contrapartida, a escola de Stanislavski abrirá o caminho à identificação da obra de arte teatral com a figura tutelar do encenador e nela se procede à identificação do teatro ou do género com a figura do criador. O êxito artístico está nas mãos de uma nova espécie de autor e de condutor de homens, aquele que concebe e dirige, mas também o que adapta, corrige, produz saltos e fusões, numa espécie de iconoclastia das formas, onde se assume o reino do pretexto, mais do que o reino do texto. No entanto, seria um erro pensar-se que a encenação moderna nasce do funeral da dramaturgia clássica. Se assim fosse, não se compreenderia o regresso de Peter Brook a Shakespeare. Um certo virtuosismo ou excesso de visibilidade da figura do encenador é um efeito dos sistemas de comunicação e do marketing em particular.

Stanislavski, mais do que uma teoria expõe um fundamento empírico para o teatro. Por isso nos revemos nas suas constatações que relevam de uma longa experiência a que não deverá ser muito alheia a experimentação no teatro de Tchekov. Mas no teatro os casos sempre hão-de mudar de figura e a evolução, a haver, decorre sempre de um propósito de actor que se funda na ambivalência do exercício de ser outro. A performance do actor decorre da observância de certas ocorrências, como de um sistema de produção. O actor não é um propósito unitário, mas tão só o resultado de complexos sistemas de auto e de hetero observação. A confecção da radical proporcionalidade das *três irmãs* de Wagner (a dança, a música e a poesia) explica-se pela vontade do director, através do poder de convocação atribuído pelo actor. É nele,



considerado do exterior do seu empirismo efervescente, que reside a comunhão dos elementos criativos. O teatro também se manifesta como uma arte convencional em conflito com a matéria dos seus resíduos e fluidos gravíticos e minerais. A demanda por um teatro vivo continuará no século XX através da experiência biomecânica de Meyerhold<sup>231</sup>:

“(...) Para isso o actor deve: 1) possuir naturalmente uma capacidade de resposta à excitação dos reflexos e o homem dotado dessa capacidade pode aspirar a tal ou tal emprego que corresponda aos seus dados físicos; 2) estar em plena forma física, quer dizer, que deve ter uma visão rápida e justa, conhecer em todos os momentos o centro de gravidade do seu corpo e não hesitar” (Borie, 1996: p. 406).

Kantor<sup>232</sup> seguirá o caminho inverso. Prefere uma opção plástica que o leva a caucionar o resíduo e a demitir o poder por via de uma escola da loucura. O encenador sabe que o inferno do teatro vai dar à crueldade de Artaud e através dela à deflagração do actor, no ponto mais alto ou no grito mais sério das faculdades da dança já prescritas em Mallarmé e continuadas nas *danceuses* de Degas:

“Esse tempo é o tempo orgânico, tal como se apresenta no regime de todas as funções alternativas fundamentais da vida. Cada uma delas efectua-se por um ciclo de actos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o acabamento de cada um deles engendrassse a impulsão do seguinte. Seguindo este modelo, os nossos membros podem executar uma série de *figuras* que se encadeiam umas nas outras e cuja frequência produz uma espécie de inebriamento, que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado de *dança* está criado. Uma análise mais subtil veria aí, sem dúvida, um fenómeno neuromuscular análogo à *ressonância*, que tem na física um lugar tão importante; mas desconheço que essa análise tenha sido feita...

O Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas em relação às quais, ninguém até agora esclareceu o mecanismo ou mostrou a *necessidade*.

Nada é mais misterioso de que esta percepção difícil de enunciar: a *igualdade de duração* ou de intervalos de *tempo*. Como podemos nós estimar que determinados barulhos se sucedem em intervalos *iguais*, desferidos por golpes igualmente distantes? E o que significa mesmo esta *igualdade* afirmada pelo nosso sentido?

Ora, a dança engendra toda uma plástica: o prazer da dança espalha à sua volta o prazer de ver dançar.

---

<sup>231</sup> Meyerhold (1874/1940) fez parte do *Teatro de Arte de Moscovo* ao tempo de Stanislavski. Foi o seu mais importante actor, investigador e encenador assassinado pelo estalinismo. Os seus estudos de bio-mecânica aplicada à arte do actor, inauguram os modernos estudos teatrais na sua vertente esperançosamente científica.

<sup>232</sup> Thadeuz Kantor (1915-1990) nasceu para o teatro e sobreviveu na Polónia ocupada pelas nazis. A importância das suas investigações, a que não é alheio o seu saber de artista plástico, irradiou lentamente através da Europa, até aos Estados Unidos. O domínio da arte do actor e da maquinaria fazem do seu teatro a mais espectral das aparições no teatro moderno, particularmente em *Dead Class*, de 1975 (*A Aula dos Mortos*), onde representa o papel de um professor e ao mesmo tempo regente de orquestra e director de actores.

Dos mesmos membros compondo, decompondo e recompondo as suas figuras, ou movimentos correspondendo-se em intervalos iguais ou harmónicos, forma-se um *ornamento da duração*, como da repetição de motivos no espaço ou das suas simetrias, se forma *o ornameto da extensão*" (Valéry, 1960 : pp. 1171-1172).

O teatro regressa outra vez ao mundo material da plasticidade e as circunstâncias pedem que se preparem as instalações, como se fossem dissonâncias. A peste de Marselha (Artaud: 2006) vem anunciada desde *A morte de Virgílio* (Hermann Broch). Atravessa a cidade como se fosse uma obra, sugere-se, entremeia-se e contamina os passantes de modo a que estes pensem que há estrelas cadentes. Por esta altura, depois das *investigações catastróficas* de Wagner, a ópera reencontra a dança na *Sagração da Primavera* e o teatro na *Petrushka*, de Stravinsky. Certas manifestações daquilo que o homem designa como realidade são estudadas pela ciência; as palavras também, mas só no exercício artístico elas se revelam nas suas realidades corpusculares em estado de transmissão. As palavras do teatro são como órgãos que têm o estranho poder de dizerem ou de quererem dizer como as coisas são, sempre numa relação em directo, como os actos químicos. Estes observam-se por vezes à vista desarmada e constituem, digamos assim, o mundo observado e presentificado; outras vezes precisam de se acolher a um espaço para se mostrarem; todos os entes precisam de uma casa, um espaço para a sua sobrevivência; evidenciam-se por um volume da respiração e do movimento. Essa casa (passemos agora a palavra às linguagens) é o teatro. No teatro, o mundo começa num agora semelhante a uma inscrição, um acto de escrita ou um modo de iniciação ao relativo sossego do espaço, onde todo o experimento é projecto de composição. Aí, na multidão do conflito espacial, o actor concentra-se e procura referir-se a uma parte que se movimentou e decide enquadrá-la. Esta operação é necessária para fixar os limites e os contornos do objecto. A primeira relação que proporciona aparência de sentido nasce da experiência de semelhança. Determinado gesto ou aparato de forma despertou a realidade de um facto semelhante já ocorrido e experimentado. Este princípio de semelhança não resulta só da actualização de códigos retóricos e da dedução empírica. Devemos associar-lhe, como já dissemos, códigos culturais e interacção semiótica. O gesto e o seu desenho tendem a ser esculpidos como uma fixação da escrita, mas não são independentes do ritmo da cor e do aleatório desenvolvimento da composição e do imaginário. No teatro, o *logos* consome-se até ao limite do espanto ou da assombração, para lá do qual a linguagem vacila e com ela todos os processos de construção, de representação e de sequencialidade. O ritual orgíaco transforma o espectador em *númen*. Mas esse é provavelmente

o espaço inicial de uma transparência inteiramente votada ao domínio das *iluminações* (Rimbaud) que acendem na consciência o ser do mundo indizível:

“A descontinuidade da vida interior interrompe o tempo histórico. A tese do primado da história constitui para a compreensão do ser uma opção em que a interioridade é sacrificada (...) O real não deve determinar-se apenas na sua objectividade histórica, mas também a partir do *segredo* que interrompe a continuidade do tempo histórico, a partir das intenções interiores” (Levinas, 2008: p. 45).

O encenador aparece finalmente referenciado na topografia do espectáculo e identificado com a *quarta parede*. A encenação como uma espécie de filtro ou manto invisível, uma espécie de assombração de fios engendrados pelo fantasma da *super-marioneta* (Gordon Craig). A encenação como a teia ou a urdidura, a estruturação da ilusão como ironia do método ou como sistema, tal o pano ou a cortina na sua vocação de transparência. O encenador realiza-se e desaparece durante a fruição. Na arte da encenação discute-se a criação de um sistema para o esquecimento.

### ***Teatro épico***

Ao contrário de Nietzsche, Brecht faz um libelo acusatório que sobrevive na brutalidade do magma humano e se edifica na efusão lírica da sua portentosa imaginação, mas depois esmorece no *cântico final*, como se uma das partes se excluísse por *motu proprio* e se desconsiderasse em relação à literatura. O canto de cisne da acusação é o *requiem* dos desesperados, uma espécie de génio sibilino que paira sobre o fumo dos canhões e dos gases da trincheira<sup>233</sup>. *O estado e a revolução*<sup>234</sup> assemelham-se a processos de declaração ou de identificação por antonomásia. O teatro de Brecht visa o estado, mas acrescenta-lhe outra via diferente do teatro. A obra é um interregno do pós-drama, uma construção de teatro em diálogo com o poder das massas, com o seu modo de escola alternativa, de revisão da *Paideia*. O paradoxo brechetiano coloca-nos, no entanto, perante a grandeza de Baal<sup>235</sup>, a sua enormidade

---

<sup>233</sup> O spartaquismo foi o movimento liderado por Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, que cresceu na Alemanha do pós-guerra. O assassinato de ambos e a derrota do Partido Comunista, para cuja formação a Liga concorrera, verã florescer a República de Weimar.

<sup>234</sup> *O Estado e a Revolução*, de Lenine, é um dos textos fundadores do bolchevismo.

figurativa, o seu modo lírico de criação no canto da guitarra, na maldição da sua filiação romântica. Mas depois tudo se apaga, como num desperdício do texto, para se ver e ouvir a *laudatio* spartaquista, no pano de fundo. O enigma de Brecht mantém ainda hoje suspenso um extenso auditório. Nenhuma teoria que se reclame do teatro poderá excluí-lo. Não se podem excluir os excluídos e não é certo que estes não se apresentem a cada passo com os seus teatros. Ou se ama ou se odeia ou então se compõe o drama. A força da escrita, em Brecht, devolve a quem se interessar pelo texto uma espécie de desenvoltura, de deslaçar de nó, em que o actor se envolve com a autoridade. No teatro a *autoritas* é um caso a ver-se; a estranha luz que aparece no teatro de Brecht é essa vitória do actor e com ele do teatro. Apenas e só isso interessa.

O chamado *teatro épico* não deixará de submeter-se aos princípios do didactismo revolucionário, ocultamente doutrinário nas suas efabulações escondidas em histórias convencionais. Por seu lado, Brecht não deixará de fundamentar o seu conceito de teatro épico numa leitura muito pessoal da *Poética* de Aristóteles, propondo uma legitimidade para o seu conceito. Ao contrário de Nietzsche, Brecht sonha um teatro sublimado na *Ilíada* e na *Odisseia*. O expressionismo latente do seu tempo torna-se na sua obra uma espécie de teatro cru onde se expõe, às vezes de forma violenta, outras indiscreta, a organicidade do existir humano. A leitura das peças talvez nos convença pela imaginação poderosa de factos ficcionais e pelo recurso quase jornalístico ao acontecimento histórico. Mas Brecht libertar-se-á do expressionismo em favor de um realismo político revolucionário, não delapidando a herança de Stanislavski. A humanidade exclui Brecht do esteticismo, mas não o exclui do espectáculo e da arte do teatro. Por outra via, a sua obra vai continuar até Heiner Muller e Thomas Bernhard.

O projecto de *teatro épico* de Brecht, mais do que o de Piscator<sup>236</sup>, não deixa de constituir-se como uma catarse anti-metafísica. O passado vive dos mesmos desencontros que é possível observar na pose religiosa do *eterno contemporâneo*, que usufrui de uma nova metafísica de costumes, inteiramente cerebral, mas só na medida em que se encontra ligada à máquina.

---

<sup>235</sup> Principal personagem da peça homónima de Bertolt Brecht (1898-1956), datada de 1919. Brecht confessa que se inspirara na história verdadeira de um tal Josef K; não será necessário lembrar esse outro Josef K. de *O Processo*, de Kafka.

<sup>236</sup> Erwin Piscator (1893-1966) foi precursor do Teatro Épico, tal como Brecht, embora o trabalho deste se possa distinguir por múltiplos aspectos e, em particular, pela ousadia das suas construções cénicas a que associava a imagem fotográfica e o documentário.

Acabamos de instalar entre nós um sistema de fios condutores e de ligações electrónicas que nos afastam do mundo e se intrometem. Somos máquinas ligadas a seres, corporeidade tecnológica, agora sujeita a um poder totalmente novo e desconhecido. O teatro brechtiano é artístico quando é poético, tal como o de Tchekov. O gosto pelo documentário (Eisenstein), insere-se ainda no propósito revolucionário que vem nascido desde os alvares de fotografia e que acompanhou quase todas as revoluções europeias. É verdade que não encontramos no *Teatro Épico* nenhum texto que possa convir ao desenvolvimento de uma ironia, talvez a forma mais habilidosa de atirar com o problema ao longe, mas sem ser visto. O sistema político arquetípico de Brecht não deixa de constituir um programa de intervenção direccionado e animado pelo propósito de um ensinamento e de um incitamento. A preponderância da estrutura retórica e jurídica asseguram o seu destino de estado. No teatro, esta narração é, bem entendido, uma crise da narração. Se lermos a tábua de valores, digamos assim, que Brecht atribui à *forma dramática do teatro* (Borie, 1996: p. 470), observamos a preponderância da acção e a participação do espectador total. O espectáculo é uma experiência sentimental, onde o espectador se encontra envolvido e rendido ao encantamento das imagens. O espectáculo evolui até colocar o espectador *à bout de souffle*, por assim dizer. Na forma épica do teatro lemos outro entendimento. O espectador é devolvido à condição de observador como se, ao abater-se a *quarta parede*, se associasse à história naquilo que ela tem de desamparado. As narrações procuram voluntários para um empreendimento, uma empresa, uma arrojada descoberta ou simplesmente um subir a montanha. As máquinas do ser tudo fazem pelo entendimento e os que assistem preocupam-se e discutem no seu íntimo a sorte a dar aos problemas. Estuda-se o homem até ver aquilo em que ele se transforma: *A máquina Brecht*, para glosar e parodiar um título de Heiner Müller. O processo de razão do homem social, como uma apologia.

## **O conflito**

No teatro estuda-se o complemento directo no seu sentido literal, como um trânsito que procede da vontade de ensaio. No espectáculo tudo se experimenta em entendimento do conflito. Vivemos numa arte sígnica, cuja semiótica representa os objectos em movimento de leitura. No fundo o teatro é uma arte perdida, que existe para perder-se e naufragar na volatilidade, como faz *Ariel*. Reúne-te com os elementos, faz desencadear a poderosa iluminação dos mundos,

parece dizer Próspero mais uma vez. Há um momento no teatro em que o público e os actores se tornam coexistentes na experiência. O riso, por exemplo, não se desencadeia só por um percalço da respiração provocado por uma alteração súbita do corpo no espaço. Essa é a conclusão. O princípio reside no corpo colectivo que passa em determinada direcção e que aceita mudar o sentido, ou deixar-se levar por ele, como se faz nos jogos infantis, nos ritos e nos discursos. O discurso do teatro é impermanente e nesse sentido parece não poder configurar uma escrita; tratar-se-ia de uma verdadeira mentira, se não considerássemos essa possibilidade. A escrita teatral é necessariamente imprevidente. Desenha-se como um tempo a mais, como um trabalho que se destina a mostrar um conjunto de acções que pretende resolver-se como se estivesse a representar-se outro mundo. A fruição do espectáculo supõe uma demanda por conveniência. O público dá início ao riso através de sintomas da respiração e do olhar e partilha a configuração que o actor realiza a partir dos sentidos e das sonoridades na sala. O actor vive do silêncio, olha sobre quem está com a nitidez de uma coisa ao mesmo nível. O actor e o público não nascem da mesma realidade. Quando se encontram nasce o teatro. É talvez essa a razão que explica a utilidade do público e o facto de ele se manifestar ruidosamente, com a sua aura de prejuízo ou, no mínimo, de actividade graciosa.

É verdade que há um movimento de massas que constitui a casa do teatro. Temos conhecimento do anfiteatro grego e romano, das salas à italiana e do teatro isabelino. De todas essas manifestações e construções ficou-nos o testemunho do público, que vem até nós pelas memórias e pelos registos. Os grandes textos de teatro fazem aparecer os públicos e, nesse sentido, a literatura dramática não está em vias de extinção. É normal que o teatro seja como é e que, no fundo, a nossa sociedade opere uma divisão ou melhor, uma distinção primeira e última. Como explicou Peter Brook, o *teatro do aborrecimento mortal* é um género que sempre se manifestou com estatuto de realidade teatral, mas que nunca agradou ou animou. Há um consenso inspirado num certo pragmatismo, que reúne os favores da opinião junto de espectáculos teatrais substancialmente diferentes no género. A classificação de Brook continua actual e não vemos que haja necessidade de lhe acrescentar um novo género. O problema artístico não é um problema de género. Digamos que o género é um pretexto, um existente em certo momento, uma casa por onde pode acontecer o teatro. Sempre houve grandes espectáculos e sempre haverá, enquanto for possível dizê-lo. O teatro é uma arte e não um género. É evidente que a arte para existir se faz género e se formaliza, se contratualiza muitas

vezes. A arte do teatro vive de disciplinas que gravitam à volta do núcleo. As disciplinas do teatro simulam a arte compulsiva, que vive na iminência da deflagração. O teatro atinge um elevado estado de arbitrariedade signica. O corpo chama a si a palavra e esta passa a operar de uma forma cooperante. Os movimentos do corpo indicam aberturas no desconhecido. Convenhamos que Nietzsche tinha razão na sua tese. A tragédia nasce da música e o teatro também. Por esta razão o teatro deixa ficar apenas resíduos aéreos, uma lembrança de equações. Não se pode considerar com propriedade que haja uma grande evolução no teatro. Como todas as artes, também o teatro se faz raro e boa parte dos espectáculos são vulgares como resíduo de textos, memorandos e artigos de opinião, quando não do esquecimento. Há sempre uma relação entre o público e os actores, seja ela qual for. Nós fazemos em permanência uma viagem no tempo e não importa como vamos continuar a evoluir desde o coro da tragédia. Hoje o coro movimentase em todas as direcções e dissemina-se. O teatro alimenta-se do conflito e da ruidosa dissonância das vontades. Sustenta-se de uma consciência subliminar de recepção estonteante, de recobro de uma alegria que se gera e se alimenta no próprio movimento. As artes do teatro desenvolvem estranhas manifestações de insubmissão e por isso os teatros são lugares tão apetecidos e desejados pelos sistemas de poder<sup>237</sup>.

A exterioridade indecorosa das manifestações e da gestualidade dos convívios teatrais é essencialmente decorativa, floreada como um retábulo ou submersa em silêncios odoríferos como uma fachada bizantina. Em certo passo das manifestações o conflito torna-se incongruente e ruidosamente desnecessário. As manifestações narcisistas convivem com a autoridade e com tudo aquilo que representa o destino hierático da ordem do espectáculo. A arte do teatro alimenta-se como nenhuma outra da vida social, imita-a, absolve-a, exaspera-se na deliquescência e promove o seu fosso sentimental, como um resto de acorde perdido na orquestra. De um certo modo, o teatro vive de uma quintessência absorvida ou fingida em metafísica e suavemente justificada nas delícias de um fantasma muito pessoal. Em nenhum outro lugar existe de forma tão despudorada a inveja e a cacofonia da falsificação. O teatro vive do seu pequeno inferno de vedetas, cabotinos e concubinas, de abraços, foguetes e estalos. O

---

<sup>237</sup> Escreve Agamben no ensaio sobre Bartleby: “Deleuze definiu uma vez a operação do poder como um separar os homens daquilo que podem, isto é, da sua potência. As forças activas são impedidas no seu exercício ou porque são privadas das condições materiais que o tornam possível, ou porque uma proibição torna esse exercício formalmente impossível. Nos dois casos o poder – e é esta a sua figura mais opressiva e brutal – separa os homens da sua potência e, desse modo torna-os impotentes. Há, todavia, uma outra e mais dissimulada operação do poder, que não age imediatamente sobre o que os homens podem fazer – sobre a sua potência –, mas antes sobre a sua impotência, isto é sobre o que não podem fazer ou, melhor, podem não fazer” (Agamben, 2010: p.57).

teatro serve-se da moralidade, como um estado laico que se julga a si próprio senhor das almas e penhor das aflições. Por outro lado, como um duplo ou a sua sombra, as atmosferas do teatro são revolucionárias, engendram as linhas do conflito, as sinuosidades do imprevisível, as *despesas*; a sonoridade das imprecações e as variações do volume indicam o grau de gestação das aflições e das decisões. As multidões do teatro moderno instalam-se com o objectivo de não perder, desconfiam da sorte, embrenham-se na concentração e sonham com a rentabilidade do gesto e da pose. O teatro é uma arte necessária ao poder por causa da sua acessibilidade e do baixo custo de exploração da matéria-prima. O actor é o mais barato de todos os artistas e o que mais se assemelha ao operário. Não consideramos, naturalmente, a vedeta, pois esse assemelha-se apenas a um fetiche seleccionado pelo igualitarismo que promulga a fama entre Hollywood, Monza ou Santiago Barnabéu.

Muito nos surpreendemos se o exercício suprime o estereótipo e o lugar-comum e muito tempo levaríamos também a estudar a origem deste acontecimento cultural. Trata-se de encontrar um movimento em que se possam mudar as personagens, nuvens de gelo agora, gelos infinitos depois. O texto é uma figura em que se apresentam os signos. À partida não podemos falsear a entrada em casa. Um acto único, um desenho que se realizou e nada mais: Os actores comportam-se como os públicos que se entusiasma. É nesse estado que se encontra o teatro, é esse o signo do seu esplendor, a sua vocação e propósito de legitimidade. A geometria é a disciplina preferida na primeira série de ensaios; mais tarde é possível que os espaços possam ser ditos por processo de composição. Os triângulos encontram-se facilmente no quadrado, como se o cubismo analítico consistisse num sistema de linhas que fabricam as ligações do espectáculo. A reunião performativa das artes desejada por Wagner fará compreender os trabalhos de Grotowski, através da uma dúvida, ancestral, sobre a natureza do teatro. Nietzsche adivinhou a sua grandeza na tragédia ática, particularmente em *Ésquilo*. Wagner, como já dissemos, talvez observasse no vazio hegeliano uma estética de formas belas e definitivas. A teorização em volta do teatro sempre veio baralhar as teorias. Ainda hoje não sabemos bem de que falamos quando dizemos teatro.



## ***O aborrecimento mortal***

O século XX introduziu na teoria a vigência de um *gênero* chamado *Teatro do Aborrecimento Mortal*. Peter Brook identifica o aborrecimento como a doença mortal do teatro, o mal que o vitima em época de grandes mudanças e alterações das relações sociais, da arquitectura do estado e do comportamento dos públicos. Eis como, numa frase simples se identifica e se nomeia o mal: uma forma natural de performatividade teatral deslocada em relação ao espectador. A crise do teatro começa agora aqui. No teatro do *aborrecimento mortal*, actor e público falam linguagens diferentes e sobretudo fracturam-se em movimentos contrários, como num naufrágio da percepção. Os epítetos *aborrecimento* e *mortal* devem ser interpretados no sentido literal. Esse teatro recolhe-se sobre uma desistência. Não há participação de umas coisas nas outras, embora saibamos que o teatro é um modo de pensar que modo de acontecimentos realizam o mundo que pretendemos fingir. No teatro Deus é absolutamente irresponsável (Alberto Caeiro); é o único lugar onde pode sê-lo. O erro foi tornar possível a humanidade, mas se não fora isso, para que servira a criação? No teatro não existe o medo do conhecimento e por isso temos oportunidade de intensificar as coisas que sabemos, de comprovar que elas existem, de modo a eliminar a única dúvida importante que é pensarmos que a nossa existência não é verdadeira. Os diálogos em teatro oscilam entre as explosões de energia e o horizonte falsamente sossegado de uma linha de fractura. Eis a sua gramática, construída inteiramente sobre um abismo que permanentemente se atirasse aos céus. O teatro é uma memória que em parte se faz à custa da representação. As reacções do público, a sua atenção e propósitos consomem a parte mais importante do fenómeno. O residual não é suficiente para identificar todas as outras formas. Mas o que fica é o público e o subsídio de outras artes e técnicas, mesmo quando, como hoje, se possa e deva continuar a discutir a crise do teatro: “Neste estádio, o teatro não cria mais mitos. Os mitos mecânicos da vida moderna foi o cinema que os assumiu. Ele podia assumi-los pois não levam a nada. Eles dão as costas ao espírito” (Artaud, 2008: p. 76).

Na arte do teatro convencemo-nos entre a multiplicação de ocorrências geométricas e o número de variações matemáticas. Digamos por outros modos: cada gesto em relação transpõe as portas do céu ou do inferno. Em teatro estar no céu ou no inferno não é uma questão de espaço nem de intenção. Nesse sentido, as grandes viagens teatrais só procuram o paraíso, ainda que lhe chamem outra coisa. Mas o teatro projecta-se no todo e anima-o um génio aéreo que se

alimenta do movimento; é talvez esse o jogo e o objecto (júbilo) de uma hipotética ciência do teatro <sup>238</sup>. Talvez aqui as artes se encontrem para realizar o espectáculo. Por seu lado, as ciências da linguagem estudam as realizações do teatro e procedem a uma sistematização das funções performativas da linguagem. O estudo das proposições constitui-se no acto de supor que a representação e a configuração de espectáculo tornem os discursos apátridas desse poder inicial. O teatro é a forma mais rigorosa de associar os modos da percepção inerentes ao funcionamento cerebral, ao rigor da geometria e à incerteza, digamos assim, matemática, que irrompe do caos vital. Mas a arte do teatro só pode activar-se em diálogo e essa é a sua justificação. O público justifica a arte, tanto quanto o *autor*, que apenas pode conectar-se com o objecto reconhecendo a sua existência. O autor desaparece após o texto, tal como o actor depois da *função*.

“Houve um tempo em que textos que hoje chamaríamos ‘literários’ (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente (...) No século XVII ou XVIII produziu-se um quiasma; começou-se a receber os discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade estabelecida ou constantemente demonstrável; é a sua presença a um conjunto sistemático que lhes confere garantias e não a referência ao indivíduo que os produziu. Apaga-se a função autor, o nome do inventor serve para pouco mais do que para baptizar um teorema, uma proposição, um efeito notável, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos, um síndrome patológico” (Foucault, 2006: pp. 48-49).

Em teatro o público pertence à criação e é sua matéria indispensável. O princípio da criação teatral não pode ser dissociado de uma sabedoria partilhada de forma exigente. O homem que se formou e educou dos Urais às Montanhas Rochosas deve uma parte das suas realizações aos povos do *Crescente Fértil* e à cultura que se elevou a Oriente e que supremamente (outro suprematismo?) se iluminou pela poesia moral e por uma espécie de naturalismo transcendental

---

<sup>238</sup> “Em que direcção um actor ocidental pode orientar-se para elaborar as bases materiais da sua arte? A antropologia teatral tenta responder a esta questão. Ela não responderá portanto nem à necessidade de analisar cientificamente em que consiste a ‘linguagem do actor’ nem à questão fundamental para aquele que faz teatro: como é que alguém se torna um bom actor?”

A antropologia teatral não procura princípios universalmente *verdadeiros*, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência, mas a ambição de assinalar os conhecimentos úteis ao trabalho do actor. Ela não quer descobrir as *leis*, mas estudar as regras do comportamento.

Na origem, compreendia-se o termo ‘antropologia’ como o estudo do comportamento do homem não somente ao nível sócio-cultural mas também ao nível fisiológico. A antropologia teatral, em consequência, estuda o comportamento fisiológico e sociocultural do homem numa situação de representação” (Barba, 1985: p. 4). Tradução nossa

que vem a dizer-se no ponto *Zen*. Muitos séculos depois o *Haiku* <sup>239</sup> traduz a nossa mundaneidade num desfalecimento sublime: “Mãos que hoje plantam arroz/Outrora ágeis desenhos/Imprimiam com uma pedra” <sup>240</sup>.

## O público

Em quase todos os estudos que se realizam sobre o público esquecemo-nos de um aspecto que “em todo o caso dava uma aguarela” (Cesário Verde). É como se cada um de nós estivesse agora a participar no espectáculo. Há uma grande azáfama à entrada do teatro, move-se a companhia, agita-se a bilheteira. Os actores preparam-se. O público é bem-vindo, é sempre muito bem-vindo, sobretudo se há público. No teatro não há certezas, mas pelo sim pelo não, mais vale sonhar com a eternidade-livro do *Fausto*, de Goethe.

“1ª

### PRELÚDIO NO TEATRO

*Director. Poeta Dramático. Actor Cómico.*

Director:

Quero o público aqui bem animado,  
Pois ele vive e a nós nos faz viver.  
Estão montados os postes e o tabuado,  
E toda a gente grande festa quer ter.

---

<sup>239</sup> “O Haiku é o resultado da lenta depuração que a poesia japonesa sofreu ao longo de séculos. Soji, Sokan e Moritake, no século XVI, conferiram-lhe individualidade. Mas foi sobretudo com Bashô que adquiriu a textura mais cristalina.

O haiku é um poema breve de três versos (de 5-7-5 sílabas). Com pequenas variantes de escola para escola, do ponto de vista puramente retórico o haiku divide-se em duas partes separadas por uma palavra-chave: Kireji. Uma dá a condição e a ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, uma árvore ou uma rocha...); a outra, explosiva, deve conter um elemento activo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge da colisão entre ambas” (Jorge de Sousa Braga, in *Introdução a O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho estreito*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003).

<sup>240</sup> Matsuo Bashô traduzido por Jorge Sousa Braga in *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003: p. 69.

Já estão a postos, de sobrolho no ar,  
Esperando o milagre que lhe vamos dar.  
Sei bem do povo ganhar o favor;  
Mas nunca estive em tão grande embaraço:  
O que vêem não será do melhor,  
Mas leram mais do que imaginar posso.  
Que iremos dar-lhes hoje de novo e vivo,  
De divertido e pleno de sentido?  
Pois se há coisa que eu goste de ver,  
É a multidão que acorre ao nosso piso,  
E não se importa de mil penas sofrer  
Para passar os portões do paraíso;  
De dia ainda, nem quatro horas são  
Já lutam para chegar à bilheteira,  
Como em tempo de fome por um pão,  
Quase se matam por uma cadeira.  
Milagre assim, com um público tal,  
Só o poeta o faz. Amigo, Vale?" (Goethe, 1999: p. 60)<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup>

"2ª

## GABINETE DE TRABALHO

*Fausto entrando com o cão  
(...)*

*Abre um volume e prepara-se para o trabalho*

"Ao princípio era o Verbo!", é o que está escrito.  
Quem me ajuda? Logo aqui hesito!  
Tanto não vale o verbo. Não,  
Outra vai ter de ser a tradução,  
Se bem me inspira o Espírito. Atento  
E leio: "Ao princípio era o pensamento."  
Esta linha tem de ser bem pensada,  
Para que a pena não corra apressada!  
É o pensamento que tudo move e cria?  
Certo é: "Ao princípio era a energia!"  
Mas agora que esta versão escrevi,  
Algo me avisa já para não parar aí.  
Vale-me o Espírito, já vejo a solução,  
E escrevo, confiante: "Ao princípio era a acção" (Goethe, 1999: p. 84).

O teatro é uma experiência pura que resulta de uma infracção. O actor atravessa a matéria do silêncio e o seu movimento rompe a inacção. O corpo surpreende a imobilidade na medida da sua leveza e da sua capacidade de inscrição no espaço físico. A alternância entre linhas horizontais e verticais proporciona o equilíbrio perceptivo e fundamenta o espectro da imitação. Os movimentos teatrais são sistemas operativos que se desdobram em imagens. A arte do actor consiste na absorção da energia dos espectadores com vista a provocar e a surpreender a contenção explosiva. A emoção teatral resulta em grande parte da partilha de expectativas e de um consentimento que se manifesta na expiração. O rigor é sempre construção partilhada entre movimento e absorção. A participação do público é uma exigência da arte dramática. O público instaura a metáfora, produz-se nela e desse modo se constitui como entidade participante. A leveza de um teatro de actores, inteiramente dependente de processos corporais é a condição de sobrevivência da teatralidade. O mundo está demasiado obscurecido por sucessões de imagens e sistemas de significação que se instalam como sedimentos sobre o vazio essencial da iniciação. Vivemos com a sensação de um mundo sombrio e carregado de complexos sistemas cenográficos que impedem a iniciação do grito e do gesto fundador. O cérebro é afectado pela forma como os planos se intersectam e as linhas se cruzam. A *ciência* do palco tem por objecto a planificação de movimentos expressivos que funcionam como alteradores de consciência. A força que se desprende da acção actua directamente sobre o sistema sensorial; por sua vez os efeitos visuais e acústicos actuam sobre o imaginário, onde se procede a uma série de operações de tradução. O puro exercício da imitação não produz a tensão necessária sem a intervenção do aparato cénico ou do *espaço vazio* onde o teatro se constitui no momento da passagem a um determinado entendimento do mundo. O ser do teatro é o mundo e o drama consiste na arte de se fazer assistente à passagem do tempo. Há no teatro uma vocação, diríamos, *religiosa*. A realidade implode e transmite-se no jogo do actor. Ao mesmo tempo tem-se consciência de um sacrifício, de um andamento no sentido de Heraclito – o grande desperdício. O actor tem de identificar-se com o mundo, sofrer o seu desgaste e ater-se a um grau de energia imprevisível. O actor expõe e desafia as leis dos sistemas e o seu equilíbrio instável não deixará de reconhecer-se. A mais primitiva das artes nasce da necessidade de manifestar-se para os outros e por isso é a mais pura. A arte dramática é, por outro lado, a mais inevitável de todas as artes. Continuamos a considerar que a invenção de *Apolo* e de *Diónisos*, escrita por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*, ainda não foi substituída por outra melhor. Peter Brook continuou a estudar o assunto e desenvolveu uma reflexão teórica que visa actualizar o

*modus operandi* na discussão da estética teatral contemporânea, propondo uma actualização dos conceitos teatrais que altera o sentido de género. Digamos que nenhum ensaio ou trabalho científico relevante veio até hoje contradizer *o espaço vazio*<sup>242</sup>.

O moderno teatro é transversal à presença ou à co-presença do espectador. Num certo sentido, o teatro é a única arte eminentemente sujeita à efemeridade do unísono da respiração e da percepção. Assim terá sido com a tragédia, com o histrionismo na comédia de Aristófanes e assim será na história e no processo de transmissão de sabedoria que se engendra no teatro romano e no complexo de experiências do teatro popular que atravessa a Idade Média até à *Commedia dell'Arte*. Teremos sempre dificuldade em compreender um teatro que se exprime e se assume unicamente pelo carácter inovador ou pela tendência autoral. O teatro é a própria consonância da existência, o movimento em direcção a uma esperança de manifestação. No teatro é inevitável um efeito de real, um sopro imitativo. A investigação artística procede de uma especial atenção à revelação de modos, processos e efeitos, cuja modernidade é sempre relativa. O teatro moderno talvez tenha proporcionado uma cisão fundamental com o historicismo e com o determinismo, por efeito da sua constituição natural. Mas todo o teatro corresponde a um estado do evanescente, em que o máximo e o mínimo se contemplam. O desenho que fica assemelha-se ao fumo de um génio, ao *hieróglifo* de que fala Mallarmé quando sonha o desenho suspenso no movimento do corpo da bailarina. O teatro está próximo do ser e ao mesmo tempo verifica um sintoma de perda, porque só existe na acção contemporânea de um actor. Por isso a arte do teatro é o actor em movimento, por efeito de uma total graciosidade. Público e actor diferenciam-se das obrigações da autoria; mas são os únicos que o fazem em vida, que se transportam e exibem a si mesmos.

---

<sup>242</sup> Ao abordar o teatro de Samuel Beckett, Brook nomeia a força simbólica de poderosas emanções teatrais nascidas por um sortilégio plástico ou filhas naturais do *espaço vazio*. Para além da aparência e do aparato cenográfico projectam-se as “máquinas de teatro”:

“Quando usamos o termo ‘simbólico’, referimo-nos muitas vezes a algo maçador e obscuro: um símbolo verdadeiro é específico e é a única forma que um certo tipo de verdade pode adoptar. Os dois homens que esperam ao pé de uma árvore seca, o homem que grava a sua voz numa fita, os dois homens abandonados numa torre, a mulher enterrada em areia até à cintura, os pais nos caixotes de lixo, as três cabeças nas urnas: estas são invenções puras, imagens novas e bem definidas, colocadas em cena enquanto objectos. São máquinas de teatro. As pessoas riem-se delas, mas elas mantêm a sua posição, à prova de crítica. Não chegaremos a lado nenhum se esperarmos que alguém nos diga o que elas significam; no entanto, não podemos negar que qualquer uma delas estabelece uma relação connosco. Quando aceitamos isto, o símbolo faz-nos ficar tremendamente maravilhados.

É assim que as peças negras de Beckett são peças de luz, onde o objecto caído é uma testemunha desesperada do desejo feroz de dar conta da verdade. Beckett não diz ‘não’ com satisfação: ele forja o seu ‘não’ impiedoso a partir da nostalgia de um ‘sim’, o que faz do seu desespero um negativo que permite desenhar os contornos do respectivo oposto” (Brook, 2008: p. 81).

O que precede, talvez possa ajudar a aceitar uma breve digressão pela experiência pessoal de amador de teatro. O teatro, na nossa geração, tomou-se de um sentido urbano, uma vocação social, uma oportunidade de transmissão de segredos e de magia. A experiência ia-se fazendo em diversos lugares, em atenção àquilo que nos obrigava a desafiar o público e, nesse sentido, a correr por um perigo, numa espécie de heroísmo que descendia do mito e que atravessava as experiências públicas e todas as expressões de um *teatro pobre* que observávamos nas festas e nos improvisos mais ou menos locais. As experiências que íamos tendo, fizeram-nos compreender as atmosferas do teatro experimental e universitário, a novidade dos cursos de teatro com actores itinerantes que, nos finais dos anos setenta e princípios de oitenta, animavam oficinas inspiradas sobretudo no método de Stanislavski e num híbrido de *teatro pobre* e *teatro sagrado*. Paralelamente a essa formação mais ou menos ocasional íamos trabalhando por onde era possível, onde havia trabalho para se fazer. Por sorte, nunca nos aconteceu a obrigatoriedade de ter um teatro e o peso de uma obrigação perante o estado ou perante as autoridades locais. A sorte permitiu que desenvolvêssemos uma linguagem comum, fruto de inspiração da convivência, código de comédia que funcionava como uma espécie de *Grammelot*<sup>243</sup> pró-activo que nos ajudava a escapar ao estado de coisas ou, pelo menos, à imobilidade que gera o cabotino. Foram estas primeiras experiências no teatro que nos conduziram ao estudo da anatomia da representação, ao ensaio das constelações de gestos e movimentos que se destinavam à construção da *comédia*. Finalmente, também nós nos libertávamos da hierarquia quase escatológica de Aristóteles e também nós podíamos, no intervalo das missões, proceder a algumas reflexões sobre o juízo estético. A teoria era partilhada em qualquer lugar sagrado por coisas desnecessárias, como se a educação pela arte fosse um modo de estar no campo e não tanto uma prateleira das línguas mortas ou dos armazéns onde se entulha o património. Afinal, também nós podíamos pensar o belo, como se diz no *Hípias Maior*, de Platão:

“O que te perguntava – ou não há maneira de te lembrares – era pelo belo em si, esse belo que, a qualquer objecto que se ajunte, constitui a sua razão de ser belo, trate-se de um mármore, de um bocado de madeira, de um homem ou de um deus, de acções ou conhecimentos. É a beleza em si, meu caro, que te pergunto o que seja, mas nada ganho em gritar mais alto do que se fosses uma pedra aqui sentada a meu lado ou uma mó de moinho, sem ouvidos nem cérebro” (Platão, 2000: p. 75).

---

<sup>243</sup> “Trata-se de um jogo onomatopeico de sons, no qual as palavras do léxico são limitadas a dez por cento e todo o restante são revoluteios aparentemente inconclusos, mas que, muitas vezes, esclarecem o significado das situações” (Dario Fo, 2004, p. 76).

Nessa época, discutia-se o ponto de vista do público, para o qual não é verdade que a tragédia se oponha a comédia e que aquela não se enobrecesse na imensa animação que se fazia na cidade com a ida ao teatro. Neste tempo não se conhecia bem o teórico, aquele que explica as coisas, o caso, a regra, o truque, o costume, o lugar de onde vem o acontecimento. Como em tudo, o teatro origina-se de todo o lado, na medida em que é potência do homem. O teatro é o modo que os homens encontram para se reunirem em nome da fantasia. A descendência greco-latina prosseguia nas ruas, em salas escuras, por altura de festas ou a convite de governadores. A *comédia* difunde-se até hoje. A referência aos pequenos teatros comerciais, às manifestações e tradições populares tudo isso nos ajuda agora a lembrar o nosso pequeno mundo. O teatro que fazemos ou a que temos acesso – *O Teatro Imediato*.

Quem salva sempre a situação é o teatro popular. As várias formas que vem assumindo ao longo dos tempos têm um único factor em comum. O teatro em estado bruto. Sal, suor, barulho, odores: o teatro que não se faz em teatros, o teatro em estrados, em carroças, em palanques; com o público em pé, a beber, sentado à volta da mesa, a participar, a responder; o teatro na sala do fundo, no sótão, no celeiro; representações únicas, um lençol rasgado preso à parede, um biombo para ocultar as mudanças rápidas de roupa – teatro é um termo tão genérico que inclui tudo isto e ainda o brilho dos candelabros. Tenho tido discussões difíceis com arquitectos que constroem teatros novos – em vão, tento explicar-lhes que a questão mais importante não se prende com o edifício ser bom ou não: um local bonito pode nunca provocar uma explosão de vida, enquanto um átrio qualquer pode revelar-se um excelente local para as pessoas se reunirem; é este o mistério do teatro – e é na compreensão deste mistério que reside a única possibilidade de fazer dele uma ciência” (Brook, 2008: p.91).



## IV. TRAGÉDIA

### Ésquilo

“Porque existe alguma coisa em vez de nada?” – pergunta Liebniz, como sabemos. *Diónisos* responde segundo Nietzsche e a discussão dos aspectos continua na inquietação de Anaximandro que ficou “por aqui (...): quer dizer, ficou nas sombras profundas que cobriam como fantasmas gigantescos o cume de uma [certa] contemplação do mundo. Quanto mais de perto se quis ver o problema, perguntando como é que o definido pôde alguma vez sair, por secessão, do ‘Indefinido’, o temporal do eterno, a iniquidade da justiça, mais densa se tornou a noite” (2009: p.35). Nietzsche interpreta a tragédia a partir de Heraclito. Não se trata de ser o outro na sua vez; essa substituição é impossível. Nunca se é completamente o outro ou alguém na sua existência conforme e diferenciada. A existência humana oscila entre a escultura e a dança. Talvez seja isso a *ánima*, o que do pó se configura e se levanta.

Quando nos pomos a estudar um assunto tão sério e difícil, corremos o risco de ficar satisfeitos com a nossa própria contemplação. Parecemo-nos apenas com alguma coisa, essa é a verdade. O jogo do teatro consiste precisamente nisso, produzir um acontecimento que faz lembrar uma coisa ida e por isso sabida. A mãe das musas, *Mnémosina*, é a fonte por onde se pode espreitar os resíduos do acontecimento. Não se trata de arqueologia, porque esses resíduos estão à vista em lugares que não se podem estudar nem escavar. É preciso fazer parte do problema, entrar por essa porta que abre sobre o inteiramente desconhecido, o *espaço vazio*. O público é sensível ao *espaço vazio*, a massa incorporada no conflito. Nietzsche entra mais uma vez no debate referindo Heraclito:

“Contemplo o devir (...) e nunca alguém contemplou com tanta atenção o fluxo e o ritmo eterno das coisas. E o que é que eu vi? Legalidades, certezas infalíveis, vias imutáveis do direito, as Erínias que julgam todas as infracções às leis, o mundo inteiro a oferecer o espectáculo de uma justiça soberana e de forças naturais demoníacas, presentes em todo o lado e submissas ao seu serviço. Contemplei, não a punição do que no devir entrou, mas a justificação do devir. Quando é que o crime, a secessão se manifestou em formas invioláveis, em leis piedosamente veneradas? Onde domina a injustiça, depara-se com o arbitrário, a desordem, a irregularidade, a contradição; mas

só onde reinam a lei e a *diké*, filha de Zeus, como neste mundo, como poderia aí vigorar a esfera da culpa, da expiação, da condenação e, por assim dizer, o lugar de suplício de todos os condenados?” (Nietzsche, 2009: p. 37).

A preocupação com a tragédia contraria o desejo de viajar no tempo, essa vontade que se insere como um estigma nos sistemas complexos da mundividência. Procura-se por uma desocultação, é certo, como ao espreitar por um ângulo, um canal ou por um planalto. A ciência avisa-nos sobre a impossibilidade de realizar a viagem no tempo e também nos diz que nunca saberemos o que realmente se passou – a ciência é prudente, porque as informações a que temos acesso não nos esclarecem muito sobre os modos de preparação dos actores, dos ensaios do coro, de alguns aspectos particularmente importantes que se relacionam com a cooperação mantida com a cidade durante a preparação do espectáculo. A *polis* constitui-se como público e inventa o teatro; este por sua vez organiza uma suspensão da ordem do trabalho, do ser útil, da acumulação da riqueza, em data e lugar combinados. A tragédia resulta de um investimento total da cidade, como na guerra contra os Persas, entre as águas de Salamina e o teatro. A tragédia era produzida pela *polis* e sabiamente ensaiada e preparada durante todo o ano.

“Na Grécia, não se ia ao teatro como se pode ir nos nossos dias – escolhendo o seu dia e o seu espectáculo e assistindo a uma representação repetida diariamente, ao longo do ano. Havia duas festas anuais onde se faziam as tragédias. Cada festa incluía um concurso que durava três dias; em cada dia, um autor seleccionado muito tempo antes, fazia representar, de seguida, três tragédias. A representação era prevista e organizada sob os auspícios do estado, pois que era um dos altos magistrados da cidade quem devia escolher os poetas e escolher, igualmente, os cidadãos ricos encarregados de prover a todas as despesas. Enfim, no dia da representação, todo o povo era convidado a vir ao espectáculo: desde a época de Péricles, os cidadãos pobres podiam mesmo auferir (...) um pequeno abono.

Este espectáculo revestia o carácter de uma manifestação nacional (...) [e] os autores de tragédias (...) dirigiam-se sempre a um largo público, reunido por uma ocasião solene: é normal que eles tenham procurado atingi-lo e interessá-lo. Eles escreviam portanto como cidadãos dirigindo-se a outros cidadãos” (Romilly, 1986: p. 13). Tradução nossa

O facto de não sermos hoje o público da tragédia e de nos atermos à esperança de alguma revelação, tudo isso não nos autoriza a atravessar *o tapete vermelho (Hybris)*. A tragédia vem mostrar-nos o modo como os deuses existem e urdem o destino dos humanos, construindo a sorte ou o mal; Ésquilo inventa uma escrita benigna que extrai da bestialidade orgânica a maior de todas as efusões líricas. A cidade vem ao teatro para assistir os deuses, para fingir e sujeitar a sua condição a uma espécie de absolvição que se ganha em cooperação com o facto estético.

Para Nietzsche, Ésquilo foi o maior poeta grego. Mais do que Arquíloco e mais do que Píndaro, o mestre inimitável foi ele. Ao tempo de Ésquilo, os actores vão à guerra, como ele foi para combater os Persas na batalha de Salamina. Jaeger lembra na *Paideia* uma história que se conta sobre Sófocles: “É lenda, sem dúvida, o retrato que descreve Sófocles, na flor da mocidade, a dançar no coro que celebrava a vitória de Salamina, onde Ésquilo combateu” (Jaeger, 2003. p. 322). Talvez Sófocles tenha compreendido que tão *próspera vitória* fora obra de Atenas e se tenha tornado, também ele, o mais famoso actor trágico. Mas Ésquilo tinha *na outra mão a pena* e com ela escreveu *Persas*, um dos textos mais impressionantes da literatura dramática. Na tragédia é necessário ultrapassar a barreira de um delírio, a aparência cenográfica, para se aceder à contemplação. A comunicação será essa contemplação mínima, esse estado de fruição a perder-se, sinal que se acendeu humanamente e se expandiu, como se o destino prosseguisse, *a posteriori*, num próximo andamento. Há sempre mais um espectáculo e a preocupação com o público é muito antiga. Vamos encontrá-la em Platão, talvez pelas piores razões, e como não a haveríamos de ter encontrado já em Ésquilo? *Persas* é a mais antiga tragédia que se conhece, um lugar de reflexão sobre o sofrimento, representando os factos no cenário bárbaro, por vozes emprestadas do inimigo <sup>244</sup>. Em *Persas*, o trágico acontece pela capacidade de compreender e mostrar o outro, explicando e contando a forma como se constituiu a vitória. O *eu lírico*, digamos assim, enuncia o canto épico e a sua inevitável aliança com os grandes acontecimentos e preocupações da narrativa mítica, mas de um ponto de vista teatral que visa negar qualquer espécie de melodramatismo ou de condescendência perante a história. Como se afirma na *Paideia*, o mito e a história confundem-se e não pode o poeta trágico excluir-se da condição do seu povo. Bertolt Brecht haveria de ter ficado impressionado com o texto em que os heróis habitam o espaço de poder do inimigo derrotado, não como invasores, mas numa espécie de cântico de nobreza, de solenidade eufórica e melancólica, de discurso

---

<sup>244</sup> “*Persas* é um exemplo único pela ausência do elemento mítico. O Poeta elabora em forma de tragédia um acontecimento histórico que viveu pessoalmente. Isto nos dá ocasião de ver o que num assunto qualquer é essencialmente o trágico. *Persas* é algo totalmente diferente de uma “história dramatizada”. Não é uma peça patriótica, no sentido corrente da palavra, escrita na embriaguez da vitória. Ésquilo, impregnado da mais profunda *sophrosyne* e do conhecimento dos limites humanos, presta ao seu devoto auditório, que é o povo dos vencedores, o testemunho do emocionante espectáculo da *hybris* dos Persas, e da *tisis* divina, que esmaga o orgulhoso poder dos inimigos. A história alteia-se ao mito trágico porque tem grandeza e porque o descalabro humano revela do modo mais evidente o governo divino (...) *Os Persas* mostra bem a pouca atenção dada pelo poeta à realidade exterior do acontecimento. Tudo se reduz ao efeito do destino na alma daquele que o experimenta. A este respeito, Ésquilo situa-se em face da história como em face do mito. A própria experiência da dor não interessa por si mesma. Neste sentido, *Os Persas* constitui precisamente o tipo originário da tragédia de Ésquilo, na forma mais simples que o poeta conheceu. A dor acarreta a agudeza do conhecimento. Isto pertence à sabedoria popular primitiva” (Jaeger, 2003: pp. 303-304).

sobre os mortos. Os heróis assistem à sua angústia, no acumular de uma tensão graduada pela espera cada vez mais insuportável por uma notícia inevitável. Partilhamos o sofrimento organizado, que aumenta em cada momento, que gela a esperança e o ânimo e penaliza o íntimo refúgio da consciência. O Mensageiro dirá:

“Ó cidades de toda a terra da Ásia, ó terra da Pérsia, porto imenso de riqueza, assim, de um só golpe, foi destruída uma grande prosperidade, foi ceifada a flor dos Persas. Ai de mim! Já é uma desgraça ser o primeiro a anunciar uma desgraça. Mas eu vou ter ainda de desdobrar perante vós toda a nossa miséria, ó Persas: o exército bárbaro inteiro pereceu” (Ésquilo, 1998: pp. 29- 30).

Na tragédia o coro comportava-se como a parte de consagração do génio da música em relação com a voz (primeiro instrumento) e a dança. A presença do corpo e os seus movimentos desencadeiam uma espécie de cinema cósmico – uma unidade descida e aceite pela imaginação. A imaginação como critério da verdade. Mas o coro é antes de mais inter-relação e unísono espectral capaz de variações semelhantes à da luz, que faz distinguir as cores e as mistura, mostrando efeitos surpreendentes e irrepetíveis. Por outro lado, o coro interage com o actor e, nessa medida, realiza uma acção semelhante à da criação. Uma parte que é o homem destaca-se do ponto original ou do sol. Os solos são uma parte do coro, distinguem-se dele e regressam ao estado original. O coro está na sala, constitui o público que se vê a si mesmo participado. São profundos os efeitos que o ensaio do coro exerce sobre os comportamentos. Quando se vem trabalhar em coro deseja-se o lugar do teatro ensaiado na voz comum. Os membros do coro desenvolvem uma velocidade, intensidade e acento performativo com grande facilidade. Talvez o esforço pelo entendimento actualize uma *areté*<sup>245</sup>, uma excelência impessoal, transida por um milagre de descendência. O coro escuta por todos os lados e transmite entre si a orientação do corifeu, do maestro, do encenador ou simplesmente do professor. O coro tem uma intuição quase imediata do compasso e ele mesmo se constitui como ritmo.

Em oposição a Schelegel, Nietzsche prefere “um pensamento infinitamente mais precioso acerca da origem do coro que foi exposto por Schiller no célebre prefácio à noiva de Messina: o coro seria como que a muralha humana de protecção à tragédia para que esta decorresse íntegra, separada do mundo real, salvaguardando o seu domínio ideal e a sua liberdade poética.

---

<sup>245</sup> Em Gr. Significa a coragem, a virtude, a força necessária para fazer. Na mitologia grega *Areté* oferece a Hércules um destino de dificuldade e provações, que ele aceita, cumprindo assim o seu desígnio de herói e de cultor da coragem.

Schiller combate com este argumento capital a ideia geralmente admitida do natural contra a ilusão geralmente exigida da poesia dramática. Quando, no teatro, até o próprio dia é artificial, a arquitectura simbólica, a linguagem métrica, a narrativa fictícia, tudo tem um carácter ideal, ainda que o erro domine: nada mais justo do que considerar mera licença poética o que verdadeiramente é a essência de toda a poesia. A introdução do coro é o acto decisivo pelo qual foi leal e abertamente declarada a guerra a todo o naturalismo na arte” (Nietzsche, 2002: 73-74).

Consideremos também a opinião de Stravinski:

“Para termos na mão o fenómeno da música, nas suas origens, não há necessidade de estudar os rituais primitivos e modos de encantamento ou penetrar nos segredos da magia antiga. Neste caso, recorrer à história – mesmo à pré-história – não será arriscarmo-nos demasiado procurando agarrar aquilo que não pode ser agarrado? Como poderemos agarrar razoavelmente aquilo que nunca ninguém testemunhou? Se eu considerar a razão só por si, como guia neste campo, ele levar-nos-á directamente a falsidades, porquanto deixará de ser iluminada pelo instinto. O instinto é infalível. Se nos conduz erradamente deixa de ser instinto. Em todos os acontecimentos, uma ilusão viva é mais valiosa em tais assuntos do que uma realidade morta”<sup>246</sup>.

Passada a preocupação historicista, lembramos a representação da *Oresteia*, de Ésquilo<sup>247</sup>. O coro masculino, no princípio do *Agamémnon*, dispõe-se em linhas cruzadas, numa multiplicação de semi-rectas quebradas e oblíquas. Na segunda parte, o submundo explode com a entrada em cena do coro das *Euménides*. Um dia inteiro passado no teatro, refeições incluídas, fazia pensar nas festas em honra de *Diónisos*, (*Dionisas*) e nos autores que se apresentavam a concurso com as suas tetralogias (um drama lírico e um conjunto de três peças sujeitas a concurso). Ao que se

---

<sup>246</sup> Igor Stravinsky, *Poética da Música*, Pub. Dom Quixote, trad. de Maria Helena Garcia, Lisboa, 1971, pp. 37-38.

<sup>247</sup> Nos anos 90, assistimos a uma representação da *Oresteia*, de Ésquilo, numa encenação de Peter Stein, no teatro de Bobigny, em Paris. Os actores eram russos, o encenador alemão e o público maioritariamente francês. Desta experiência resultou também, como é bom de ver, alguma preocupação com as questões da tradução. Valerá a penas lembrar, a este propósito, algumas palavras de Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado*: “Este trabalho poético de tradução está no cerne de toda a aprendizagem. Encontra-se no âmago da prática emancipadora do mestre ignorante. O que este ignora é a distância embrutecedora, a distância transformada em abismo radical que só um perito é capaz de «colmatar». A distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação. Os animais humanos são animais distantes que comunicam através da floresta de signos. A distância que o ignorante tem de transpor não é o abismo entre a sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora mas que pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para passar a ocupar a posição do sábio, mas para melhor praticar a arte de traduzir, a arte de pôr as suas experiências em palavras e as suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de voltar a traduzir as traduções que os outros lhe apresentam das respectivas aventuras” (Rancière, 2010: p. 19).

sabe, o público também não dispensava a comédia e pode perceber-se pelos textos de Aristófanes que a comédia deveria ser igualmente empolgante: “Quanto à grandeza”, diz Aristóteles na *Poética*, “tarde adquiriu [a tragédia] o seu alto estilo: [só quando se afastou dos argumentos breves e da elocução grotesca, [isto é] do [elemento] satírico” (Aristóteles, 1973: p. 20).

As leituras e o instinto conduzem-nos a uma sociedade unida no teatro - uma sociedade guerreira. Por alturas da batalha da Salamina nasceria Eurípides e, com ele, o fim da tragédia, segundo Nietzsche<sup>248</sup>. Diz-nos a História que a tragédia só voltará a acontecer no teatro de Shakespeare e ainda hoje é consensual afirmar-se a tragédia de *Hamlet* ou a tragédia de *Rei Lear*. A experiência francesa, apesar da relativa excepção que constitui a obra de Racine, não consoma ainda a tragédia. Parece tratar-se de um problema contratual, como se as acções teatrais e os espectáculos fossem, numa das margens do Canal da Mancha, um objecto de apreciação palaciana e burguesa. Como sabemos, o teatro isabelino virá a ter outra responsabilidade no que ao teatro dirá respeito no futuro. Sabendo também nós que o texto que se vai tecendo gosta de ser conduzido, às vezes, por outros sentidos, gostaríamos de passar a outro propósito e, como é normal, dar início à exposição do argumento. Pensar, por exemplo, que as sociedades caminham para um novo despertar da tragédia e que é possível outra vez outorgar o sentido à fábula, ao destino e às leis. Eis de novo o “bicho da terra tão pequeno” perante a iminência de uma perda acelerada de permanência neste lugar em que estamos. Com efeito, a nossa contemporaneidade é um lugar-comum onde se gera a permanência desesperada

---

<sup>248</sup> “A tragédia grega, com a sua colheita de obras-primas durou ao todo noventa anos.

Por uma relação que não pode resultar do acaso, estes noventa anos correspondem exactamente ao momento do desenvolvimento político de Atenas. A primeira representação trágica oferecida nas Dionisias atenienses situa-se, diz-se, por volta de 534, sob Pisístrato. Mas a primeira tragédia conservada (quer dizer julgada pelos Antigos digna de ser estudada) situa-se logo a seguir à grande vitória conseguida por Atenas sobre os invasores persas. Além disso, ele perpetua a recordação: a vitória de Salamina, que funda o poder ateniense, situa-se em 480 e a primeira tragédia conservada é de 472; trata-se dos “Persas”, de Ésquilo. Depois as obras-primas sucedem-se. Todos os anos o teatro vê novas peças apresentadas a concurso por Ésquilo, por Sófocles, por Eurípides. As datas destes autores são aproximadas; as suas vidas têm partes comuns. Ésquilo nasceu em 525, Sófocles em 495, Eurípides por volta de 485 ou 480. Várias obras de Sófocles e quase todas as de Eurípides foram representadas depois da morte de Péricles, durante essa guerra do Peloponeso, onde Atenas, prisioneira de um império que não pode assegurar, sucumbe enfim sob os golpes de Esparta. Depois de vinte e sete anos de guerras, em 404, Atenas perde todo o poderio que tinha adquirido (...) [Q]uando hoje se fala da tragédia grega, fundamentamo-nos quase inteiramente nas obras conservadas dos três grandes trágicos: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides” (Romilly, 1986: pp. 6-7). Tradução nossa

perante o estilhaço e a concomitância de tudo, num mundo ainda suspenso de uma esperança de luz para contrariar as sombras, a mesma sombra de sempre, a ameaça.

“Dante e Milton vêem um sentido no mundo. No mundo projectado pelo judaísmo e pelo cristianismo, não há acontecimentos arbitrários autônomos. Todos os acontecimentos fazem parte do plano de uma divindade justa, boa, providencial; toda a crucificação deve ser coroada por uma ressurreição” (Sontag, 2004: p. 182).

Ao tempo dos gregos do séc. V a.C., o que se celebra no teatro é a comunidade, ela mesma com os seus deuses aparecidos, o debate das opiniões, o engendrar de um drama. A visão da plasticidade é matéria da percepção na *polis*. O público opera a travessia e o actor apenas as passagens. É talvez por isso que, ao contrário de algumas opiniões, nos parece que é possível voltar a fazer os *Persas*, de Ésquilo. O teatro não é o resultado de haver um texto. O texto é uma convenção que o teatro utiliza, uma súmula que pode dizer-se; mas a expressão vai sempre muito mais longe e com ela as técnicas de expressão. Decorre desta possibilidade um sem número de dúvidas e de inquietações. Que pode haver ou que haverá no texto de Ésquilo que ensombra deste modo o nosso pensamento? Pois é só disso que se trata. Nunca uma investigação se faz em direcção a um triunfo. A investigação dá o que dá e às vezes a conclusão é boa de tirar e outras vezes não. Numa segunda instância do atrevimento teórico, atrever-nos-íamos a afirmar que uma boa parte do pensamento brechtiano já tinha sido inventada há mais de vinte e cinco séculos, pois em Ésquilo pratica-se o *distanciamento* perante a derrota dos Persas e a vitória dos Gregos falada por personagens persas. Sem ridículo ou grotesco, sem caricatura nem inconveniência ou indignidade. Poderíamos interrogar certos aspectos que decorrem da percepção por verosimilhança e admitir que hoje as personagens não são creíveis com o seu texto ou, num tom mais aligeirado, lembrávamos que o discurso era em parte grego na suposta voz dos persas. Afinal seres de papel. Poderia também este assunto levar-nos a discutir o épico e o trágico, mas Nietzsche fê-lo melhor do que ninguém na sua *Origem da Tragédia*.

A única possibilidade de saber uma coisa é voltar a fazê-la, mas essa não é a especialidade de arqueólogos ou de historiadores nem tão pouco de psicólogos. A lição de Ésquilo vem contrariar uma parte da história futura ou pelo menos toda aquela que engendrou as fábulas das iminências e qualidades do sujeito e das relações sociais. Ésquilo é anterior à era psicológica que irá desenvolver-se a partir de Platão até hoje. No teatro, só os actores recomeçam o texto e a sintaxe. A legitimidade não é uma questão fundamental se lhe faltar a *polis*, com o seu teatro

comunitário. É bom saber que nem todos concordam e que muitos e excelentes textos afirmam precisamente o contrário. Para nós, tantos séculos depois, não seria admissível nem compreensível que o nascimento da tragédia não resultasse também de uma ética de actor. O teatro só se salvará no meio do público e é aí que ele nasce pensará o actor. Nesse sentido, o teatro é profundamente perturbador do Estado, porque é vital e absorve de forma transfigurada a potência humana e as leis da vontade de poder, as que vêm de Schopenhauer e continuam depois de Nietzsche. O Estado centralista, como é o nosso, tende a funcionalizar as operações teatrais e desse modo aniquila a *vontade de poder* que, no caso do teatro resulta numa cultura que é sempre contrária à nomenclatura e à estabilidade do regime. O *metateatro* de que fala Susan Sontag<sup>249</sup> domina o nosso tempo e constitui o nome da sua modernidade. Interrogamo-nos sobre a continuidade da tragédia para além de Ésquilo e de Sófocles ou se a dramaturgia subsequente prefere dizer o contrário nos textos de Racine e de Corneille e em Shakespeare; mas neste a tragédia fora outra vez inventada, enquanto nos franceses fora apenas imitada, justaposta como um processo retórico. Se compararmos as tragédias de Ésquilo com qualquer uma das tragédias de Corneille ou de Racine, não poderemos dizer que “O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo”. A tragédia neo-clássica imita a tragédia grega, mas desconhece-lhe o sentido e o vigor, é incapaz de lhe adivinhar a aventura e o estado engenhoso. Esse delírio provavelmente acontecido não pode ser repetido nem se adequa a um público pactuante e muito provavelmente desinteressado. Tal sentimento parece desprender-se da entoação geral, apesar de alguns versos sublimes em *Bérénice* ou *Sophonisbe*<sup>250</sup>. Por sua vez, a obra de Brecht virá acrescentar os *distanciamentos* entretanto confirmados por Jarry e Artaud, depois de Ésquilo. O sagrado no teatro advém de um poder de suspensão que as imagens difundem. De certo modo, o trágico realiza a operação contrária. Neste, o teatro é uma anti-história e por isso é jovem e,

---

<sup>249</sup> Susan Sontag discute o fim da tragédia e põe em causa a relevância teórica que alguma tradição crítica atribui à produção teatral ocidental. Para Sontag, além dos gregos, do Macbeth de Shakespeare e das tragédias de Racine, não é lícito falar-se de tragédia na cultura ocidental. “Metateatro” e “metadrama” são, portanto, dois conceitos que integram o léxico dramático na medida em que relativizam a herança trágica no ocidente e suavizam, digamos assim, algumas das ressonâncias mais fundamente filosóficas e só por isso aterradores, recriadas por Nietzsche. Importaria ainda referir, no âmbito das nossas preocupações em relação ao sentido da tragédia na vida cultural do ocidente, as monumentais obras de Walter Benjamin *Origem do drama trágico Alemão* e de Lucien Goldman *O Deus escondido*, esta última referida por Sontag (2004: pp. 176-185).

<sup>250</sup> “Com efeito, se os Gregos inventaram a tragédia, também é verdade que entre uma tragédia de Ésquilo e uma tragédia de Racine as diferenças são profundas. O quadro das representações já não é o mesmo, nem a estrutura das peças. O público não é comparável. E o espírito interior mudou mais do que tudo o resto. Do esquema trágico inicial, cada época ou cada país dá uma interpretação diferente. Mas é nas obras gregas que ele se traduz com mais força, porque é aí que aparece com a sua nudez primeira” (Romilly, 1986: pp. 5-6). Tradução nossa



em última análise, expressa-se como promessa de existência. Em arte não se discutem outras questões. No tempo dos Gregos da tragédia, o teatro pertencia à *polis*. Na grande festa dionisiaca, os deuses entravam no espectáculo e aquela luz divina era o testemunho da sua vida assombrada. O pensamento teatral dos Gregos encontrou o primeiro compêndio, digamos assim, na *Poética* de Aristóteles. Como todos os compêndios, também este serviu ao longo de muitas gerações; mas também é verdade que as lições têm o seu âmbito, constituem-se de uma determinada forma e nada nos diz que além do que está escrito no destino, não tenha que haver outra sorte de coisas bem mais próximas de nós. É sempre bom lembrar essa evidência quase patética narrada por Platão e lembrada por Heidegger:

“Conta-se, acerca de Tales, que teria caído num poço quando se ocupava com a esfera celeste e olhava para cima. Acerca disto, uma criada trácia, espirituosa e bonita, ter-se-ia rido e dito que ele queria, com tanta paixão, ser sabedor das coisas do céu, que lhe permaneciam escondidas as que se encontravam debaixo do seu nariz e sob os seus pés” (Heidegger, 1992: pp. 14-15).

É evidente que nos podemos interrogar sobre as consequências sociais da representação de cantos heróicos e imaginar então o que aconteceria com os actores dos ditirambos dionisiacos. Pelas mesmas razões seríamos obrigados a estudar e a ordenar o papel do Xamã, ou de um feiticeiro, bem como das orações dos guerreiros. Mas talvez o actor e o espectáculo tenham nascido com a tragédia e o que chegou até nós e ainda chega seja esse acto fundador de um teatro nascido da guerra que vem sublimar o horror e expiar a paixão do acontecimento. A estrutura e a arquitectura conceptual da tragédia de Ésquilo lembram a necessidade de dois actores. O coro parece ser a voz do poeta e os dois actores são, inevitavelmente, os actores do conflito. São eles que dizem como as coisas se passaram. O coro vai trazendo o poema até um estado de unificação processual, em que o discurso orienta, lembra e repete o preceito antigo. O teatro conhece-se a si mesmo e por isso se construíram os teatros. Só devemos, portanto, falar de teatro, a partir do momento em que se constrói a sua casa, o anfiteatro, e recebermos em herança o primeiro grande texto fundador, *Persas*. Aristóteles preferiu ilustrar as suas considerações na *Poética*, a partir do *Rei Édipo*, de Sófocles, porquanto a ele se deve a invenção do terceiro actor. A complexidade acrescentada por Sófocles à tragédia terá certamente consequências ao nível da dificuldade de representação e, em consequência disso, no desenvolvimento substancial das necessidades de desempenho técnico ao nível da interpretação de personagem. É necessário agora discutir se esta transformação operada por Sófocles não

terá aberto a porta ao longo período de dissolução do *estado trágico* a que as peças de Ésquilo tinham elevado o teatro. No seguimento da história, Eurípides virá diminuir o papel desempenhado pelo coro. Muitos autores notaram e reflectiram sobre os melancólicos gracejos de Aristófanes que assim se apercebia do fim de um tempo. O teatro tenderá a evoluir para a mundaneidade e por via dela atravessará todo o império romano até ressurgir com o início dos movimentos imperiais que hão-de levar o comércio, a tecnologia industrial e as revoluções a todas as partes do mundo<sup>251</sup>.

Perguntávamos, há pouco, por que razão não é possível fazer os *Persas*, de Ésquilo, mas também não é certo que um dia não venhamos a ter os meios e as condições para realizar essa descoberta. Será possível, nesse dia, os actores vestirem-se como os *Persas* para expor, pela voz emprestada dos gregos, o clamor da sua derrota? Não será esse o penhor de toda a ciência? Descobrir como aquilo se faz. O teatro é o lugar ideal para o experimento e nesse sentido o teatro será sempre *laboratório*<sup>252</sup>. O conhecimento também resulta do sofrimento, mas a dúvida conduz à possibilidade de uma invenção. Talvez a mais radical, a que se reúne com todas as forças de uma acto único, onde ninguém é tão erótico como o actor, “Com [seu] amor completo como um rio” (Herberto Helder).

## ***A tempestade***

Em Shakespeare nasce o segundo grande momento do teatro. Estamos convencidos que é cedo para se falar de um terceiro momento antes da dramaturgia de Beckett. Nesse sentido, a história

---

<sup>251</sup> Atente-se nas palavras de Peter Sloterdijk, (2007: pp. 25-26): “Em *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária*, proponho, por conseguinte, iniciar uma historiografia revolucionária distinta e estabelecê-la com a revolução metacósmica do modo de pensar na vida axial. Trata-se de mostrar como os homens perderam todo o respeito pelo Ser e como aprenderam a desejar o que conduz à técnica. Aliás, aqui poderíamos ir ainda mais longe e dizer que a técnica é, por definição, uma rebelião contra a natureza, entendendo por técnica um acontecimento cujas raízes remontam a estádios evolutivos muito primitivos”.

<sup>252</sup> O laboratório de Grotowski (1933-1999) foi fundado em 1965 em Wroclaw na sequência de uma intensa experiência teatral iniciada na sua Polónia natal e continuada na União Soviética, sob os auspícios da tradição de pesquisa da arte de actor fundada por Stanislavski e Meyerhold. A pesquisa desenvolvida por Jerzy Grotowski é uma das mais marcantes do século XX. É muito clara, desde logo, a intenção de dissociar o teatro da perspectiva de arte maior, espécie de corifeu de todas artes, patriarca de uma assimilação tendencialmente inevitável. Grotowski procurará aquilo que no teatro é único e exclusivo e tal pesquisa não poderá deixar de o aproximar de Artaud, por um lado, e de o *salvar* das tentativas mais ou menos reducionistas a que uma boa parte da arte teatral oficiosa ou estatal não deixará de submeter-se.

do teatro distingue-se de todas as outras artes, mas só pela raridade das suas inovações. O sucesso de Shakespeare também se pode explicar por uma mudança de paradigma, se passarmos doravante a considerar o teatro do ponto de vista da encenação. Eis, talvez, a segunda grande descoberta. A tragédia volta a ter sentido na pátria da *performance* onde, pela primeira vez, renasce com a sua inteira gravidade. Para que tal acontecesse, foi inventado *O Globe*, pai de uma certa desconstrução e disseminação das possibilidades espaciais. Entretanto *O Teatro à Italiana* ocupa quase toda a Europa e assim será durante séculos mas, à excepção da rua ou do espaço alternativo, se quisermos, continuará bastante mais pobre e oficioso e contribuirá para silenciar o público perante a absolutização do ecrã.

A linguagem do actor é universal e, em caso algum, uma língua pode servir para separar os participantes do espectáculo. O *Theatrum Mundi* começa na Grécia porque é aí que se convencionou, após longo estudo e muita meditação, ter ocorrido o nascimento do teatro ou a sua prova de maioridade. Na Idade Média e no Renascimento chega-se ao limite do céu de S. Paulo. A partir de então Galileu e Copérnico levar-nos-ão até ao vazio. Os homens conduziram a ciência a observar o mito de mais perto e então examinaram os elementos e os conjuntos de elementos e as suas posições relativas e movimentos. Shakespeare fará incendiar o *Globe* como se fora um toque de génio de *Próspero*. Ali, no teatro há o mundo, com as suas sombras e triângulos, com os seus espelhos côncavos e convexos, como tão bem explicou Jan Kott:

“O teatro de Shakespeare é o *Theatrum Mundi*. A violência e o terror enquanto princípios do mundo serão mostrados em categorias cósmicas (...)

Os dramas de Shakespeare não são construídos de acordo com o princípio da unidade de acção, mas segundo o princípio da analogia, de uma dupla, tripla ou mesmo quádrupla intriga que repete o mesmo tema essencial; trata-se de sistemas de espelhos convexos e côncavos que reflectem, aumentam e parodiam uma mesma situação. O mesmo tema regressa em modo maior e menor, em todos os registos da música shakespeariana, é repetido em tom lírico e no tom grosseiro, de seguida pateticamente e depois ironicamente. A mesma situação é representada em palco por reis, é repetida por um casal de amantes, para ser de seguida macaqueada por bobos. Ou talvez sejam os reis a macaquear os bobos? Os reis, os amantes e os bobos são apenas actores. Os papéis são escritos e as situações impostas. Tanto pior se os actores não servem para os papéis e são incapazes de os representar, pois ele representam em cima de um palco à imagem do mundo real, onde ninguém escolhe o papel e a situação. As situações no teatro de Shakespeare são sempre verdadeiras, mesmo quando são espíritos e monstros que as representam” (Kott, 1978. pp. 255-256). Tradução nossa

Na tragédia de Shakespeare conspira-se, estuda-se o poder. O crime e o mal contaminam a plasticidade, conformam-na. De certo modo, o coro trágico, na sua invisibilidade, manifesta-se numa sonoplastia feita de noite, de sons fluentes, ou então de espadas, gritos e provas materiais. O jogo de poder raramente se desenvolve sob o auspício de uma estratégia. É muito frequente não haver tempo para isso. É então que crescem os especialistas da tática (temos excelentes antecessores nos sofistas e nos dialécticos, como sabemos). A tática explica-se também pela urgência de existir de uma determinada forma. Trata-se da sobrevivência de uma lei da selva, afinal. O mais forte é capaz de vencer. Mas no teatro não é assim e Shakespeare sabe isso muito bem. É de acreditar que o público do *Globe*<sup>253</sup> vinha da cidade para assistir ao teatro. Estamos longe da democratização romana da comédia e da exposição do actor às turbas e às massas simpatizantes do Coliseu. A tragédia de Shakespeare, por outro lado, recupera a grandeza devolvendo ao público a maravilha do seu coro, inteiramente moderno, inventado ali, na pátria dos bárbaros.

Intriga-nos a figura de Falstaff e o seu ar de herói cómico, representado com a displicência de *Bouffon* e de *Guignol*<sup>254</sup>. Nela se adivinha a ópera cómica, o grotesco, o parvo e o embusteiro escondidos na “mentalidade de escravo” (Nietzsche). *Falstaff* e *Sancho* são os grandes papéis secundários do barroco espanhol e do teatro isabelino. Um e outro servem a seus senhores, e por isso se apresentam como uma inversão. O preito de um e a conformidade do outro; a compleição de homem forte e às vezes brutalizado e a boçalidade associada a um metódico agendar de oportunidades. Eles são feitos de pequenos ganhos, afundamentos e acumulação de objectos e de oportunidades. Com o tempo ocupam uma boa parte do tecido produtivo. São responsáveis, especialistas, ocupam-se, ocupam. Depois substituem, são delegados e por último riem-se e aprendem os textos. Talvez isso nos faça compreender melhor as ordens, sentenças e andanças de Falstaff em *Henrique IV*.

---

<sup>253</sup> A famosa sala onde Shakespeare terá escrito e encenado algumas das suas peças mais importantes foi construída em 1599 e palco de um incêndio que a destruiu completamente em 1613. Pensa-se que Shakespeare abandona a actividade teatral pouco depois, retirando-se para Stratford-upon-avon, onde escreverá *A Tempestade*.

<sup>254</sup> Preferimos os termos franceses *bouffon* e *guignol* para referir o bobo e o fantoche; em certos contextos o termo *bárbaro violento* com mais ímpeto alguma dessa tranquilidade que absorve o léxico materno com a sua aura de coisa passada e arreada do ser animado.

“Falstaff:

(*Erguendo-se pouco e pouco*)

Estripado! Se tu me estripares hoje dou-te eu licença de me salgares para comer-me amanhã. Irra! Era tempo de fingir-me morto, senão aquele tragalandangas de escocês eximia-me de pagar os direitos paroquiais. Fingir? Minto, eu não falsifiquei nada: morrer é que é uma falsificação; é a falsificação dum homem noutro homem sem vida; agora fingir de morto quando se quer ficar vivo, não é falsificação, mas sim a verdadeira e perfeita imagem da vida. A melhor parte da coragem é a prudência, e foi com essa melhor parte que eu salvei a minha vida. Demónio! Tenho medo desta pólvora do Percy, apesar de estar morto; que seria se ele também estivesse a fingir, e se levantasse? Talvez lhe desse para ver qual de nós sabia fingir melhor. Convém que me assegure dele; isto é, depois vou jurar que fui eu quem o matou. Porque não pode ele levantar-se tão bem como eu? Só olhos alheios me poderiam desmentir; mas ninguém me vê. Portanto, meu amigo (dá-lhe uma punhalada) toma lá outra ferida na coxa, e anda daí comigo.

(*Põe Hotspur às costas.*)” (Shakespeare, s/d: pp. 179-180).

Depois de *inventarmos outra vez as palavras que já foram inventadas*<sup>255</sup>, talvez possamos apaziguar a soberba da citação inoculada no estudo histórico; mas importará sempre ouvir as palavras de Próspero, aquelas que fazem cair o pano sobre a obra de Shakespeare: “Somos feitos da mesma matéria dos sonhos e entre um sono e outro decorre a nossa curta existência” (Shakespeare, s/d: p. 108). Nesta altura aparecem-nos os versos de Calderón: “Toda la vida es sueño/e los sueños sueños son”. *Próspero* liberta a sua ilha encantada e vem render-se ao mundo. Não diríamos que *Hamlet* se ausentou definitivamente. A sua coroa de sombra não se propõe à redenção. Afinal foi tudo teatro e já não há mais nada. Será sempre assim. Tudo foi um sonho que passou e o teatro é a forma mais alta e mais intensa dessa matéria que se faz em acto. O drama no teatro está suspenso de haver um tempo que se esgota. No actor, como em nenhum outro homem, confunde-se a vida com o ser amado. O teatro é essa precaução, esse pensamento alado... “Meu Ariel, meu passarinho, coisa que vai como a porta que se abre, deixa isso a teu cuidado: sê livre como os elementos. Entrai, senhores” (Shakespeare, s/d: p. 135). E nós entramos. O teatro é o lugar onde se entra. Essa é a primeira condição para haver teatro. Todos os teatros se preparam para receber o público. Perguntamo-nos se o público de

---

<sup>255</sup> “Nós e as palavras” é um dos pequenos textos poéticos e sentenciosos que integram a I Parte, “Andaimes e Vésperas” de *A Invenção do Dia Claro*: “Nós não somos do século de inventar as palavras. As palavras já foram inventadas. Nós somos do século de inventar outra vez as palavras que já foram inventadas” (José de Almada Negreiros, Obras Completas, vol. 4, *Poesia*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, P. 151).

Shakespeare era semelhante ao público da tragédia de Ésquilo ou de Sófocles. As condições de produção tinham-se alterado e o *Globe* será talvez o primeiro teatro moderno; mas não podemos adquirir Shakespeare, como não podemos fazê-lo com as maravilhas de Ésquilo:

“Prometeu: (...) A princípio, quando viam, viam falsidades; quando ouviam, não entendiam; e, como as formas dos sonhos, misturavam tudo ao acaso, durante a longa existência; e não sabiam construir casas soalheiras de tijolo, nem sabiam trabalhar a madeira; viviam em antros subterrâneos, como as formigas ligeiras, nas profundidades sem sol das cavernas. E não tinham indício seguro do Inverno, nem da florida Primavera, nem do fecundo Verão; mas faziam tudo sem discernimento, até eu lhes ensinar o enigmático nascer e ocaso dos astros. Também descobri para eles os números, a principal das invenções engenhosas, e a combinação das letras, memória de tudo quanto existe, obreira mãe das musas” (Ésquilo, 1992: p.54).

Entre a eclosão de *Diónisos* e a magia de *Próspero* evoluiu o teatro. O teatro escapa ao exercício da demonstração porque se constrói de formas expansivas e mutáveis. A previsibilidade trágica também é uma espécie de *trompe l’oeil*. O que conta verdadeiramente é a vida transformada no espectáculo. O poeta não se deixa surpreender e por isso *Ariel* é livre. O ser do teatro é a consumação de uma fantasia. Trata-se de uma *passagem para o outro lado* <sup>256</sup> e esse facto explica o carácter de despedida que nasce do acontecimento artístico:

“Vós, fadas das colinas, dos regatos, dos charcos estagnados e dos bosques; e vós que, sem nela deixardes rasto, correis pela areia atrás de Neptuno quando ele se retira, ou lhe fugis, quando ele avança; vós, gnomos, que aos verdes prados fazeis malefícios para que a ovelha não os paste; e vós que estremeceis de alegria ao ouvir o solene toque das almas, por proceder de pouco a meia-noite em que brotam os peçonhentos tortulhos; apesar de serdes fracos mestres, eu tenho com o vosso auxílio obscurecido o sol ao meio-dia, soltado os tormentosos ventos e desencadeado a guerra entre o verde mar e a abóbada azulada; no retumbante trovão acendi o raio que fendeu o carvalho orgulhoso de Job; abalei o promontório assente nas suas fortes bases; arranquei pela raiz o pinheiro e o cedro do monte; as sepulturas, à minha ordem, acordaram os que nelas dormiam, abriram-se e deixaram-nos sair: tudo isso pela minha portentosa arte. Pois de toda essa grosseira magia venho agora abjurar; apenas ordenarei uma celeste música para com ela ultimar a minha obra nos sentidos desses homens, e depois quebrarei esta minha vara, que enterrarei à profundidade de muitos côvados e arrojarei o meu livro ao mar onde irá fazer numa profundidade jamais alcançada pelas sondas” (Shakespeare, s/d: pp. 119/120).

---

<sup>256</sup> A vastidão de mundos paralelos construídos pela imaginação humana não é um facto simples ou um mero factor de construção ideológica e cultural. Fiquemo-nos, no entanto, com *Alice no outro lado do espelho*, de Lewis Carroll, para não sermos obrigados a desatar as complexas probabilidades e incertezas de Heisenberg ou o muito paradoxal gato de Schrödinger.

O que aparece no teatro é matéria a fazer-se. O seu ponto de contacto é imprevisto e recusa-se à memória, mas é sempre a memória que pretende alongá-lo. O livro de Jan Kott, *Shakespeare, nosso contemporâneo*<sup>257</sup> é o nosso guia nesta visita ao teatro de Shakespeare. Também nós fomos educados à luz de suas façanhas, em particular no que aos *poderes* do teatro diz respeito. A acumulação da tragédia em *Hamlet* transforma-se em laborioso intrincar de fábula. A vingança é um nobre propósito se for possível realizá-lo no tempo do espectáculo. Só ele tem a força de uma denúncia improvável, mas que serão a verdade e a mentira quando ambas se afirmam ou se ocultam:

“Hamlet: Imediatamente, é fácil de dizer... (Sai Polónio.) Amigos, deixai-me só. (Saem Rosencrantz, Guildenstern e os comediantes.) É esta a hora sinistra dos sortilégios nocturnos! A hora em que os cemitérios restituem os seus mortos e em que o Inferno sopra a peste sobre a Terra! Neste momento poderia eu beber sangue quente! Cometer uma infâmia que faria empalidecer o Sol, se fosse praticada à sua vista! Devagar! Vamos procurar minha mãe. – Oh! Coração, não percas a tua bondade natural! Que nunca a alma de Nero entre neste firme peito! Serei cruel, mas não desnaturado! Que da minha boca saiam punhais, mas que as minhas mãos não empreguem nenhum. Oh! Língua! Oh! Alma! Sede hipócritas nesta entrevista; mas por maior amargor que nas minhas palavras haja, oh! minha alma, não consintas que me exceda nos meus actos (Saem)”(Shakespeare, 1928: p. 139).

A tragédia constrói-se pela alternância de estádios de euforia e de melancolia. A potência do drama nasce dos ensaios, do estudo da biomecânica nas acções de contracenação. É isso que os actores sabem fazer, como ninguém em vez deles. Essa arte aparece no espectáculo e desperta o olhar ingénuo que vive à beira do sentimento. Só os actores salvam o texto. Com Shakespeare sempre se discute o teatro e se festeja a emoção da tragédia, mas a situação engraçada raramente se ausenta. A cena final de *Tito Andrónico* apela ao festim, ao homicídio geral, obrado ao longo de mil ardis e maldades. *Tito Andrónico* será o autor da mais

---

<sup>257</sup> Jan Kott (1914-2009) publica em 1964, *Shakespeare our contemporary*. Nascido na Polónia, Kott foi um defensor do realismo socialista até se ter excluído do partido comunista em 1957. Uma vida inteira dedicada à vida política e cultural, ao jornalismo e à escrita, ao ensino; mas foi sobretudo no teatro que o seu labor se tornou mais frutuoso. Estudou o teatro grego e oriental, conheceu a literatura moderna europeia, mas foi a *redescoberta* de Shakespeare e a sua devolução à contemporaneidade que o tornaram famoso. As palavras de Peter Brook no prefácio da edição francesa são absolutamente esclarecedoras: “Shakespeare é um contemporâneo de Kott. Kott é o contemporâneo de Shakespeare. Ele fala de Shakespeare simplesmente, ‘em primeira mão’. O seu livro tem a frescura de um testemunho escrito por um espectador à saída do “Globe”, a actualidade directa duma crítica lida hoje sobre um filme novo. Para o mundo sábio, esta obra é um contributo precioso; para as pessoas do teatro, uma contribuição preciosa; para o público, uma revelação. Para nós, Ingleses – que temos no entanto as melhores oportunidades de bem apresentar Shakespeare – ele resolve o grande problema: o da correspondência entre a obra shakespeariana e a nossa vida actual” (Brook in prólogo, *Op. Cit.*, 1978, p. 6.).

engenhosamente criminal das acções. Faz cozinhar o crânio e os miolos dos filhos de *Tâmara* e serve-lhos engalanados no prato que oferece em sua honra. É compreensível que ela assassine o general e que outros a matem a ela. E assim será até que morram todos ou fique alguém para se despedir. Deste final trágico nascerá outro imperador e tudo começa outra vez, “Entraí senhores!” – Dirá *Próspero* mais uma vez.

A ilha de *Próspero* é o laboratório de teatro. Quase todo o texto resulta de efeitos especiais engendrados pela magia. Que estranho poder vem alterar a ordem das coisas? Um sinal é suficiente para mover uma cena de um sítio para o outro. Estávamos aqui e agora já estamos ali. A primeira parte do encantamento separa e adormece os viajantes. Um feitiço que há-de perdurar através de novas artes, em particular a banda desenhada, o desenho animado e de um modo geral o cinema. Mas a ilha é diferente, é uma demonstração de poder do teatro face às coisas reais. Durante a ilha podemos assistir a uma das cenas cómicas mais importantes de sempre. As conversas e maquinações de *Calibão*, *Trínculo* e *Estéfano* conduzem o grotesco e a sua *bouffonnerie* à consagração do actor. Só os grandes actores sabem fazer comédia, porque nela há sempre um fundo triste, uma espécie de fruto amargo da salvação. *Próspero* estará sempre condenado a uma ilha de teatro. *Ariel* vai e volta com a sua liberdade elementar. É ele que sofre e sopra o mundo da magia. Os seres do mundo acontecem desarmados e sós com a sua perdição. Desta vez *Próspero* ensaia uma não-tragédia. João Grave, o tradutor da edição que andamos a consultar, considera *A Tempestade* uma *comédia mágica*. A anulação da tragédia é um mero artifício teatral. O que se vem dizer no fim é que tudo não passou de uma questão de teatro porque afinal “O mundo é um palco”, como já se disse.

*A Tempestade* continua a ser um imenso desafio aos actores e à encenação. As possibilidades da maquinaria prosseguem no clamoroso império da técnica e da tecnologia. Como se poderá mostrar ao vivo o fundo da oficina, os perfumes aéreos do laboratório, a intensa perseguição dos mundos como páginas dobradas? Mas há ainda mais... O seu tempo transtornado é o mar à nossa volta, a boca de cena por onde desagua o mundo. Os actores experimentam a operação e associam-se nos trâmites do processo. O texto não oferece qualquer espaço para a vulgaridade porque se envolve numa profunda meditação artística. Não importará agora saber por que razão esse acontecimento maior da história do teatro só renasce no período chamado isabelino. Parece certo que o teatro é a mais jovem das artes, a última a nascer, sem a qual, aliás, não



teria sido possível nascer o cinema. O teatro é a arte mais jovem e aquela que gera outra arte. Resta-nos a dúvida, certamente, a de saber se a *Arte da Performance* terminou um certo modo da sua existência, como *in illo tempore* aconteceu a outras artes do espetáculo, digamos assim.

## Nietzsche

A morte da tragédia soa ainda hoje com a mesma força proclamatória com que Nietzsche haveria de predizer a morte de Deus. *A Origem da Tragédia* é um ensaio sobre estética e ao mesmo tempo um poema de uma natureza” totalmente desconhecida dos antigos” (Álvaro de Campos). Nietzsche regressa à tragédia grega, em particular aos textos de Ésquilo, de forma dramática, observando a dança e a música que aparece, com a certeza de um deus que se conhece. Não importará no nosso caso indagar sobre o fundo documental que já se construiu à volta da mais jovem e porventura mais genial obra que alguma vez se escreveu sobre a tragédia. Nesta parte do julgamento aproximamo-nos do *Livro* de Mallarmé, como de uma luz cega que se considere impropriedade para o exercício de paráfrase. Não poderemos compreender a obra sem nos apercebermos que a filosofia começa na discussão do uno. Ele é, de certo modo, a sua deflagração, o pôr-se em estudo no movimento do problema que se expande como um texto em trânsito no *rizoma* <sup>258</sup>. *A Origem da Tragédia* constitui uma espécie de aviso para o teatro moderno e contemporâneo. Também nós pudemos assistir à representação da tragédia, mas um dia *Diônisos* (quem senão ele) observa as mudanças no teatro e os propósitos de Eurípides:

---

<sup>258</sup> Além do famoso capítulo de *Mil Planaltos* que Deleuze e Guattari dedicaram ao “Rizoma”, atente-se também nas palavras de Jung em *Ma vie – Souvenirs, Rêves et pensées*:

“A vida sempre me pareceu ser como uma planta que assenta a sua vitalidade no seu rizoma; a vida propriamente dita desta planta não é mais visível, pois jaz no rizoma. O que se torna visível por cima do solo só dura um verão e depois desfalece... Aparição efêmera. Quando se pensa no devir e ao desaparecer infinito da vida e das civilizações, retira-se disso uma impressão de vaidade das vaidades; mas pessoalmente nunca perdi o sentimento da perenidade da vida sob a eterna mudança. – e ela desaparece – mas o rizoma persiste” (Jung, 1973: p. 22).  
Tradução nossa

“Nunca vi muito bem quais as relações que ligam entre elas as minhas recordações mais antigas: são como os rebentos isolados dum mesmo rizoma contínuo, como as estações de uma progressão evolutiva inconsciente” (ibidem: p. 47).

Num outro texto, ao referir-se ao transtorno operado por Balzac e Baudelaire ao romantismo, escreve Benjamin a expensas da sua digressão pelos percursos do Flâneur: “ Mas o novo modo de ver é incomparavelmente mais rizomático, muito mais rico em reservas no poeta do que no romancista” (Benjamin, 2006: p. 75).

“Era assim que, sentado no banco do teatro, Eurípides reflectia demoradamente, ficava perturbado, mostrava-se impaciente; por fim teve de confessar que ele, espectador, não entendia os seus grandes precursores. Mas como, para ele, o entender estava na própria raiz de todo o gozar e de todo o procriar, decidiu-se a consultar a opinião dos outros, quis saber se alguém pensava como ele e assim confessava não ter bem entendido. A maioria, porém, e dentro da maioria os melhores, só lhe responderam com um sorriso desconfiado; ninguém o esclareceu, ninguém lhe facultou razões que justificassem as dúvidas e as objecções contra as obras dos mestres. Quando se via nesta situação tormentosa, encontrou o *outro espectador* que também não compreendia a tragédia e que, por esse motivo a desprezava. Já não estava só. Aliado a outro, pôde então empreender uma guerra monstruosa contra as obras de arte de Ésquilo e de Sófocles – não por meio de ensaios críticos ou polémicos, mas com obras de poesia dramática –, opondo o *seu* conceito de tragédia ao conceito tradicional” (Nietzsche, 2002, pp. 103-104).

Que poderíamos nós acrescentar a tudo o que já se estudou e se esqueceu a propósito de *A Origem da Tragédia*? Recordamos agora os acontecimentos da leitura e somos levados por múltiplos caminhos, de um lado Arquíloco e do outro Homero, ouvem-se também as alegres canções populares, os estribilhos, e assiste-se ao processo delirante da procissão que aos poucos se transforma numa manifestação da dança. Foi depois necessário cobrir a face e tatuar a imagem dos actores de ditirambos. Os sentidos organizam-se numa esperança arquitectural e o deus de Delfos torna possível o entendimento. O *Teatro de Apolo* e de *Diónisos* é a sagração do espaço, com os seus actos preparatórios e necessários. *Apolo* é o mestre da obra e *Diónisos* o seu senhor. A obra é convulsa para poder manifestar-se e existir. Talvez por isso o mundo valha a pena quando é acontecimento estético, ou talvez valha um pouco mais do que essa pena. O coro vem sempre precedido pelo público; digamos que institui na origem a acção teatral do ser público ou uma espécie de protecção conta a realidade, como disse Nietzsche.

A partir de Aristóteles foi necessário o fim da tragédia e o fim de uma crença e então o teatro saiu da Grécia para todo o lado. Talvez não haja lugar onde não tenha estado, de uma forma ou de outra, porque todo o teatro é herdeiro do teatro grego, embora não possamos dizer que os gregos inventaram todo o teatro, e que não haja um sistema de heranças e de origens que germinou a Oriente. É de admitir, portanto, outras manifestações teatrais que mal conhecemos e que, às vezes, julgamos precipitadamente. Em última instância o homem é fundador de teatro e este foi sempre parte necessária à vida social. É preferível partirmos para o estudo do teatro neste ponto, porque assim também nós podemos estudar o palco, imaginando um sistema sedimentar onde se acumulam materiais indeláveis como a estrutura do número ou o sistema complexo do ADN. O teatro é uma dimensão, tal um planalto, o diário de bordo ou a acústica de

um lugar de reunião. Podemos procurar as semelhanças através do estudo ou admitirmos que é possível estabelecer um jogo argumentativo onde se pretende provar que o teatro é o infinito do *espectáculo*. Desde logo um primeiro drama, porque o teatro morre no homem morto e ressuscita no que está vivo. Além disso, em cada morte morre o mundo, a possibilidade única do indivíduo saber que existe. O mundo morre para ele porque também se morre a ele próprio. Transporta um verbo transitivo num verbo intransitivo ou o contrário. O conceito convive com o tumulto, do mesmo modo que o pensar com a existência e *Diónisos* constitui o texto de Nietzsche, a escrita e a artimanha genealógica e conceptual. A imitação da natureza não é possível pela representação da tragédia. O caso grego associa a reflexão à rasura dos documentos e à sua confirmação como legitimidade arqueológica.

*Apolo* também assiste ao espectáculo. A hora da tragédia é o nascimento no lugar da sombra, perante o deus do sol com quem se dispõe a partilhar a obra e garantir ao público da cidade a permanência das suas construções. O coro, por seu lado, é uma orquestra e simultaneamente a música e o auspício de uma mecânica dos efeitos especiais. Importa-nos também compreender por que razão Nietzsche foi à tragédia e, pelos vistos, Sócrates no seu tempo, bem como Eurípides, bem dispensavam de lá ir. A tragédia é um facto importante da modernidade. Ésquilo e Shakespeare foram os dois maiores autores da tragédia. Depois veio Nietzsche e ainda não apareceu *o outro*. Poderíamos eventualmente ensaiar uma rima interna e apostar na vinda do super-homem, mas não nos é permitido especular sobre *Zaratustra*. Ele é o que vê de mais alto, mas também o que passa sobre o abismo da miragem para descer às planícies, tal como Nietzsche o previu e o preveniu - por todo o lado, aliás, de gravata de merceeiro ou exibindo às vezes a imbecilidade da sua performance. Entre o regime do deve e do haver, preparam-se “Os mecanismos em fúria” (Álvaro de Campos) estudados à luz de um sol divino e grego por vontade. Toda a obra de Nietzsche e, mais tarde, a de Kafka, nascem de uma sensibilidade expoente, uma melancolia de corpo pensado, como um *impoder* (Blanchot) e por isso também o actor é um corpo filosófico. Os actores afastam-se da política e da dialéctica, porque entre eles há o gosto da tragédia e o segredo da arte que contamina a reprodução dos acontecimentos. É também neste pensamento que somos herdeiros de Nietzsche e não importará muito mais descrever as minúcias e as peripécias, os casos e as voltas do ensaio. Mais do que qualquer outra realização, o ensaio é o que é, a sombra de uma tautologia, uma obra que se deixa inacabada e que, por isso, se promete e se oferece. O ensaio é sempre a oportunidade, a vida

acompanhada da parte desejada. O ensaio é sempre o ensaio do coro e os solos são apenas solidões que acontecem naturalmente. O diálogo procede directamente do coro e nele as vozes tocam-se e os corpos movimentam-se da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, num sistema semelhante à alternância estrofe/antístrofe.

A nossa preocupação com o teatro obriga-nos a continuar a ler ou pelo menos a andar em volta de *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche. Reconhecemos que é uma boa forma de trazer a luz ao nosso pequeno e limitado *espaço vazio*. Além do mais, *Apolo* e *Diónisos* não deixarão de estar presentes, mas seria demasiado integrar leituras sistemáticas de textos do filósofo. Temos consciência de que não é este o lugar para ensaiar um debate em volta de um “pensamento perigoso” (Sloterdijk), o do sentido, do lugar da moral na história, do valor da representação e, enfim, do extremo e complexo processo de anulação da “verdadeira vida” que, desde Sócrates, vem envenenando a *energéia*, pois “ [à] influência dele[s] se atribuía a decadência progressiva das forças físicas e morais, a ruína do antigo e rude vigor de corpo e alma dos heróis da Maratona” (Nietzsche, 2002: p. 111). Alguns dos caminhos que conduzem directamente ao coração do mundo ocidental foram abertos por Sócrates, rasgados pela lógica (inevitável antes de ser irrefutável), até ao limite de um caminho que pretende não ter fim, porque a verdade é apenas uma parte de si mesma que prossegue através dos tempos, no âmago de complexos sistemas de ordenação das relações sociais e da sua conformidade às linguagens e à *ditadura do sentido*. Considere-se tudo o que foi dito no plano da história do futuro: Uma moral construída pela razão e pelo *bem* na *polis*, tal parecia ser o motivo de Sócrates, – o inevitável justo, o que leva a candeia que tremeluz na escuridão –. Todas estas qualidades não serão, no entanto, suficientes para iluminar os terríveis abismos morais de *Diónisos*, pois foi *a moral* que expulsou Oscar Wilde da vitoriana e pudica Inglaterra e o pôs a passar fome nas ruas de Paris. Foi essa a moral que recusou Baudelaire nas suas visões de poeta da época industrial, Rimbaud bebendo a *Cerveja no Inferno* ou Artaud a caminho da *Sierra Tarahumara*. Continuaríamos a citar ao longo de muitas páginas as *maravilhas da argumentação*, os segredos do paradoxo e a desmontagem dos conceitos mais importantes em que assenta a nossa moralidade e o que julgamos porventura constituir o corpo das verdades que dominaram a cultura e a consciência durante séculos, até à *revolução científica* que nos devolve o *caos*.

“A tese que apresentarei aqui é a de que a biosfera não contém uma classe previsível de objectos ou de fenómenos, mas constitui um acontecimento particular, certamente compatível com os primeiros princípios, mas *não deduzível* desses princípios. Portanto, essencialmente imprevisível.

Que me compreendam bem. Ao afirmar que os seres vivos, enquanto classe, são não previsíveis a partir dos primeiros princípios, não pretendo de modo algum sugerir que não sejam explicáveis segundo esses princípios – que não os transcendam de qualquer maneira – e que outros princípios, a eles somente explicáveis, não devessem ser invocados. A meus olhos, e ao mesmo título, a biosfera é tão imprevisível – nem mais nem menos – quanto a configuração particular dos átomos que constituem este calhau que seguro na mão. Ninguém censuraria uma teoria universal por não afirmar e prever a existência desta configuração particular dos átomos; é-nos suficiente que este objecto actual, único e real, seja *compatível* com a teoria. Este objecto não tem, segundo a teoria, o *dever* de existir, mas sim o *direito*.

Isto nos basta, tratando-se do calhau, mas não se se tratar de nós mesmos. Nós queremos-nos necessários, inevitáveis, ordenados desde sempre. Todas as religiões, quase todas as filosofias, uma parte da própria ciência, testemunham o incansável e heróico esforço da humanidade, negando desesperadamente a sua própria contingência” (Monod, s/d: p. 45-46).

A chave do enigma que explica a decadência do homem ocidental a partir da morte da tragédia abre sobre um horizonte revoltado que faz pensar e também sonhar com a urgência de uma inédita e espectacular sublevação contra as novas tiranias do eu solipsista, ubíquo e electrónico. Abre também para o advento de um renovado signo ascendente, esse que se projecta no delírio da música e da tragédia, na viagem ao reino da despossessão, até ao advento de um novo espaço para a paz instável, governado pelo génio lírico, mas talvez só revelado no reino secreto de Elêusis. Os *Mistérios* são lugares invisíveis e por isso nenhum poder domina o conhecimento que aí se produz <sup>259</sup>.

“Esse devia ser, parece-nos, o poder dos Mistérios celebrados em Elêusis. O iniciado, aquele que ‘tinha visto’, ‘o cumpridor ou o que tinha chegado até ao seu fim’ – o seu confim, diríamos nós – tinha de sentir-se em comunhão com o humano imediato, concreto, social, e com a natureza unidamente. E então iniciar-se-ia nele a germinação, o mistério da germinação do seu ser individual, na paz. Essa paz ainda hoje simbolizada pela espiga repleta de grãos de trigo. O grão que depois de ter desaparecido na escuridão da terra, como morto, atrevessa vitorioso a própria

---

<sup>259</sup> Em *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, 2005, p. 219., o tradutor e organizador da edição Luís Lourenço inclui um pequeno dicionário da civilização grega onde, a propósito dos *Mistérios de Elêusis*, se pode ler: “ Cidade da Ática onde se encontrava um templo consagrado à deusa *Deméter*. Nele se celebrava o culto dos *Mistérios* e os seus iniciados eram obrigados a guardar segredo, razão pela qual pouco se sabe desses mistérios. As cerimónias de iniciação consistiam em fazer reviver, simbolicamente, aos iniciados recolhidos no Templo, a reconstituição da aventura de *Coreia* ou de *Perséfone*, mergulhando-os, à partida, no sentimento de terror, para chegarem depois a experimentar uma verdadeira alegria primordial.”

terra que o deixa sair alegremente, para se entregar multiplicado num pão ázimo, na forma perfeita, apta para ser por todos consumida como alimento de vida.

Não teriam sido tão grandes nem silenciados os Mistérios de Elêusis se apenas revelassem o germinar do trigo, se ao mesmo tempo não se tivesse dado inseparavelmente unido o acontecimento mais recôndito e decisivo para um ser humano, aquele em que, já sem pesar e sem angústia, se sente existir. Existir, ser já apto para continuar a crescer a partir de si mesmo indefinidamente, atravessando todas as camadas da realidade que o contêm, para continuar vitoriosamente vivo, a natureza e a história já pacificadas, pelo menos para ele. Desfeito o nó da tragédia que a todo o indivíduo humano, só por ele o ser, aprisiona” (Zambrano, 1995: pp. 312-313).

*A Origem da Tragédia* é talvez o livro mais vigoroso que alguma vez se escreveu sobre o teatro, mas é também a alegoria de uma condição sujeita a períodos mais ou menos longos e repetidos de crise e de *mal de vivre*. A sombra tutelar de Nietzsche e em particular a que se projecta a partir das suas reflexões acompanham a nossa *preocupação*. Não podemos deixar de comover-nos perante a grandeza de um pensamento que abriu portas sobre a diversidade e a intersecção dos tempos onde reside, afinal, o (e)terno humano. Da leitura de Nietzsche não virá, propriamente, *a paz perpétua* inspirada pelos iluministas; da sua obra, pelo contrário, soltam-se ventos, desassossegos e muitas vezes incompreensões dos homens, traições dos próximos e absurdas acusações. A obra de Nietzsche mobiliza processos textuais complexos, géneros diferenciados, discussão e desarticulação de conceitos, crítica sistemática dos sistemas culturais e morais. Nietzsche é, provavelmente, o filósofo da ruptura, o fundador da modernidade filosófica, mas é também um grande poeta e escritor e um raro e por vezes estranho visionário. São muitos os herdeiros de Nietzsche e vastíssimo o seu legado. Uma boa parte do pensamento do século XX conheceu Nietzsche dos aforismos, mas também o Nietzsche da tragédia e o anti-dialéctico, o Nietzsche do *super-homem* ou do *eterno retorno*. Mas Nietzsche tinha *razões* e o cepticismo que manifestou em relação à moral do ocidente e à sua decadência tornou-se fundamental para entender os tempos que foram sendo. A tragédia diz-nos que estamos sujeitos ao poder destrutivo de uma catástrofe. O espectáculo vem aparentar-se com essa ficção e vem também cantar, realizando a pura escansão das relações numéricas. Para nós o encantamento aproxima-se cada vez mais longe, na tecnologia que transmite os nossos projectos de linguagem, nessa espécie de corpo extenso que parece projectar-nos até ao delírio de uma nova caverna cibernética e universal. O regresso ao silêncio dos teatros e à sua respiração delirante constitui a urgência e a dificuldade maior.

“Toda a catástrofe ou calamidade deve ser vista ou como conduzindo a outra muito maior ou então como castigo justo e adequado plenamente merecido pelas vítimas. Esta adequação moral do mundo afirmada pelo cristianismo é precisamente o que a tragédia nega. A tragédia diz que há catástrofes que não são plenamente merecidas, que existe uma injustiça fundamental no mundo. Pode dizer-se por isso que o optimismo fundamental das tradições religiosas prevalecentes no ocidente, a vontade de verem um sentido no mundo, impediu o renascimento da tragédia sob os auspícios do cristianismo – como, no dizer de Nietzsche, a razão, o espírito fundamentalmente optimista de Sócrates matou a tragédia na Grécia antiga” (Sontag, 2004: p. 182).

*Apolo e Diónisos* são as duas constituições do teatro: a paz e a guerra; a estruturação do existente e a sua revolução. Pelo contrário, Sócrates e Jesus procedem do mesmo desígnio: aceitar a morte pelos outros e em última análise o sacrifício de si pelo bem comum. A Igreja Católica veio transferir a Lei grega para a potência do além, esse espaço que vai da matéria (*physis*) à metafísica. Nietzsche discutiu a favor do poema e, em última análise, de uma *ciência* da energia trágica que assola a constituição do humano. No entanto, Nietzsche não foi um actor no sentido restrito da palavra, como aquele que age e desse modo nasce do encontro. Em contrapartida, a sua exegese e os domínios textuais em que se funda constituem uma teoria dramática essencial ao devir da modernidade e, nesse sentido, à continuação da espécie. A crítica do poder continua na rebelião, na actualização discursiva que visa denunciar em *O Crepúsculo dos Ídolos*:

“Separar o mundo num mundo ‘real’ e noutro mundo das aparências”, como o fazem, quer o cristianismo, quer Kant, (que não passa de um cristão pérfido, ao fim e ao cabo), cada qual à sua maneira, constitui sugestão de decadência, sintoma de vida *declinante*... O facto de o artista considerar como mais importante a aparência do que a realidade, não pode constituir objecção a esta proposição. Pois ‘aparência’ significa em tal caso a realidade repetida *uma vez mais*, mas sob a forma de uma selecção, de melhoramento, de correcção... O artista trágico não é um pessimista, diz o seu *sim* a tudo o que é problemático e terrível, é *dionisiaco*...” (Nietzsche, 1973: p. 35).

Os diálogos humanos são exercícios de inteligência coloquial dentro da lei civil, mas a tragédia insere-se na instalação de um ser existente e transtornado por uma arte assistida pelos deuses. Para onde haveriam essas vozes de subir, senão em direcção ao céu? Porque tudo o que provém da terra tem acesso directo ao céu. A metafísica olha o mundo visto do céu e assim a obra pôde começar com a astronomia. A leitura de *A Origem da Tragédia* causa grande estranheza. Uma parte da nossa investigação poderá levar-nos a interrogar o seu nascimento que não pode com certeza encontrar fundamento alheio ao próprio texto. Por mais que procuremos recuperar e organizar as informações, os conceitos e a exposição dos paradoxos,

não conseguimos decifrar convenientemente a intensa luz que se desprende da obra e que sobre ela e à nossa volta se fixa como um nevoeiro musical. O ensaio de Nietzsche (1872) pode ser considerado uma obra de juventude. Aos vinte e oito anos não é tarde nem é cedo para escrever uma obra de génio, se nos lembrarmos que Rimbaud escrevera o essencial da sua obra por volta dos vinte anos e que Álvaro de Campos publica a “Ode Triunfal” em 1914, aos vinte e seis anos. No caso de Nietzsche, a publicação da obra deverá sofrer pelo menos uma vicissitude que apenas terá importância pelo facto de se inscrever no corpo do texto que hoje temos. Referimo-nos ao “Tentame de autocritica” que o autor acrescenta ao original de 1871<sup>260</sup>, quinze anos depois, em 1886. Não pretendemos esmiuçar questões de ecdótica ou aprofundar uma vocação filológica que provavelmente não teremos, mas a verdade é que ao proceder a esse esclarecimento Nietzsche rectifica e contextualiza a dedicatória a Richard Wagner com que abre a 1ª edição da obra. Esta constatação obriga-nos a levantar duas questões. Em primeiro lugar, saber em que medida a cumplicidade com a obra e o pensamento de Wagner nos ajudarão a explicar o pensamento do filósofo sobre a tragédia grega e sobre a *euforia* dionisiaca que dela se desprende e, por outro lado, obriga-nos a estudar no texto que se acrescenta à *Origem da Tragédia* o que de novo se vem apresentar ao seu pensamento. Não pretendemos, portanto, esmiuçar o romanesco de alguns capítulos de uma eventual ficção teórica que se explana suficientemente, aliás, em *O Caso Wagner*<sup>261</sup>, mas procurar compreender o que durante os textos se acrescenta ao seu pensamento sobre o teatro.

### ***Gesamtkunstwerk***

É importante lembrar o papel de Wagner na crítica ao aburguesamento do teatro lírico e o seu papel na configuração do espectáculo operático, que supõe também uma reconfiguração da organização espacial dos actores e da orquestra. Por outro lado, a releitura de alguns dos mitos e lendas da cultura nórdica levanta o pano sobre uma névoa donde aparece para a luz uma concepção simultaneamente mágica, metafísica e convencionalmente trágica (melodramática?)

---

<sup>260</sup> A obra escrita no ano de 1871 será publicada no ano seguinte, em 1872.

<sup>261</sup> *O Caso Wagner* reúne efectivamente dois textos, “A Carta de Turim” intitulada *O Caso Wagner*, de Maio de 1888 e “Nietzsche contra Wagner”, assinalado pelo autor com a mesma data. É possível encontrar em passagens de outras obras reflexões e fundamento para o “drama da separação” que o filósofo sempre entendeu tratar com a altura digna do pensamento e não como *fait divers* de literatura de pacotilha.



da condição humana. Datam de 1849 as importantes reflexões de Wagner que dão origem a *A Arte e a Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro*. Consideremos que o primeiro destes textos resume um conjunto de questões que pretendemos considerar da maior importância para a sequência do nosso estudo. Efectivamente o texto de Wagner constitui uma revelação para o leitor contemporâneo e de um modo geral para todos aqueles que se interessam pelo teatro e que acreditam na probabilidade da comunicação. Para Wagner, o teatro projecta uma nova espacialidade, na medida em que o drama é o lugar constituinte do *espectáculo global*. O músico, que apenas se refere a *Diónisos* para dizer que o deus vê *Apolo* pelo exercício de uma energia artística, dissolve-se na performance do seu corpo, mas também refere essa “palavra audaciosa e unificadora, a intenção poética arrebatada, capaz de a todos reunir naquele ponto focal em que ganha existência a mais elevada obra de arte que é possível conceber, o drama” (Wagner, 1990: p. 40). O trabalho do escritor parece perfeito quando recua ao Ésquilo de *Prometeu Agrilhado* para dizer nele a beleza do trágico em todo o seu esplendor. Kant viria a fazer depender o sublime do entendimento de um estado em que se é conjuntamente o corpo e a coisa, tomando esta uma qualidade absorvida pelo homem. Esse movimento gera um estado, em tudo diferente daquele em que nos organizamos. A unidade desaparece explodida. Mas “a vitória de Sófocles, bem como a de Péricles, vinha no caminho do progressivo desenvolvimento da humanidade [e] a derrota de Ésquilo foi o primeiro passo para o declínio da tragédia grega e o primeiro momento do processo que havia de conduzir à dissolução do estado ateniense” (Wagner, 1990: p. 80).

Mas é importante considerarmos também uma outra organização de argumentos que vem explicar este interesse pela tragédia grega. O interesse sociológico desta obra não tem deixado indiferente todo um conjunto de autores e de investigadores que, no fim do século XIX e durante todo o século XX, procuraram entender a súbita velocidade com que as relações humanas se complexificaram e desse modo acompanharam o surto industrial, o desenvolvimento e, porque não dizê-lo, a indústria da cultura. Wagner di-lo claramente: “(...) a arte, em vez de se libertar destes, apesar de tudo respeitáveis, como eram a Igreja mais espiritualizada e os príncipes mais instruídos, acabou por se vender de corpo e alma a um poder bem pior, a *indústria*” (Wagner, 1990: p. 56). A argumentação de Wagner (descido da escatologia aristocrática) funda-se num factor histórico (a reunião da cidade para assistir à tragédia) e explora os factores económicos, estéticos e culturais que animavam o “espírito grego, tal como se deu a conhecer no Estado e na

Arte do seu período florescente, depois de ultrapassada a rudeza da religião natural herdada da pátria asiática e uma vez colocado *o homem livre, belo e forte* no topo da sua consciência religiosa, [que] encontrou a expressão que lhe correspondia em *Apolo*, que era realmente o deus principal, o deus nacional das tribos helénicas”.

“O dia da representação trágica era dia de celebração festiva de deus, porque nela era o próprio deus que se exprimia e se dava à apreensão clara dos homens. O poeta era o sumo sacerdote do deus. E o deus estava real e corporalmente presente na obra de arte, conduzia o círculo dos dançarinos, elevava a voz perante o coro e revelava na sonoridade das suas palavras as verdades da sabedoria divina.

Era assim a obra de arte grega, Apolo transformado em arte real e viva. Era assim o povo grego (...) um povo que acorria da assembleia de estado, do tribunal público, dos campos, dos navios, do terreno de batalha, dos mais distantes portos, para encher um anfiteatro de trinta mil lugares e assistir ao espectáculo da mais profunda de todas as tragédias o *Prometeu*, um povo que vinha reunir-se perante a mais arrebatadora das obras de arte e assim apreender-se a si próprio, compreender a acção que vivia, identificar-se com o seu próprio carácter e fundir-se com o corpo social e com o seu deus na mais íntima unidade, para deste modo reviver, agora em nobre e profunda serenidade *a mesma essência* que ainda há pouco subsistia na agitação inquieta e na individualidade fragmentada” (Wagner, 1990: p. 37, 41, 42).

A *Obra de Arte Global*<sup>262</sup> que reunia as artes é-o duplamente: enquanto reunião das artes e saberes performativos e enquanto reunião colectiva, expressão da nova cidade emocional, estado de um corpo delirante, capaz de irradiar sobre si próprio a energia descida e mostrada no caso exemplar. Em pouco tempo, e de forma sistemática, Wagner explicará as causas da decadência da tragédia e com ela a anulação no homem ocidental dessa energia bebida no incidente que ao opor o homem e o divino consagra a própria vida. A decadência será então visível em Roma: “nos grandes teatros populares romanos não tinham entrada os deuses e heróis do mito, nem a liberdade dos dançarinos e dos cantores do coro sagrado” (Wagner, 1990: p. 46). O advento do cristianismo e a constituição da igreja católica fundada por São Paulo “o fariseu milagrosamente convertido” remete ainda para mais longe o desígnio eminentemente humano e colectivo dos Gregos: “Arte é alegria de ser, é júbilo pela existência presente, pelo contexto geral a que se pertence. Pelo contrário, nos finais do Império Romano vigorava o desprezo-próprio, a repulsa pelo carácter visível da existência, o horror face à sociedade. A expressão deste estado de coisas não podia ser, portanto, a *arte*. Tinha que ser o

---

<sup>262</sup> O projecto de uma *Gesamthunstwerk* defendido por Wagner será confrontado por Adolphe Appia que se baseia, por sua vez, nas ideias de Gordon Craig.

*Cristianismo*” (Wagner, 1990: p. 47-48). O argumento de Wagner funda-se sobre algumas considerações que encontrarão eco numa boa parte do pensamento positivo do século XIX e são concordantes, digamos assim, com a sensibilidade de uma época que viverá as guerras franco-prussianas, a Comuna, a explosão urbana e a industrialização e com ela o desenvolvimento das ciências experimentais e das ciências humanas. O cristianismo vem justificar a “existência miserável dos homens sobre a terra, destituída de honra e de utilidade (...) [porque Deus] não criou o homem para uma existência terrena de alegria consciente, antes o teria encerrado num catre repugnante, preparando-lhe assim para depois da morte um esplendor eterno de comodidade e inação” (Wagner, 1990: p. 48). Eis o homem escravizado ou pelo menos submetido a uma ordem divina que lhe retira qualquer esperança de assumir a sua existência em tempo útil – sofre na terra e serás feliz no céu. Em resumo, “De um lado o juízo das assembleias, do outro o da Inquisição. O Estado orienta-se no primeiro caso para uma democracia sincera, no segundo para o absolutismo mais hipócrita” (Wagner, 1990: p. 48). A viagem continua até à Idade Média que se revela na “cisão entre a consciência e o impulso vital, entre a imaginação e a realidade” (Wagner, 1990: p. 53). Os exemplos e a argumentação de Wagner parecem nascidos de um desejo de coerência por um lado, mas também de representação e ilustração de um movimento geral da história que, nascido na Grécia pré-socrática, deixará de beber na *Fonte de Castália*<sup>263</sup> para cair estrondosamente no terreno bárbaro da inanição espiritual que, dos alvares da submissão cristã aos fingimentos cavaleirescos e ao brilho retórico de inspiração renascentista e, mais tarde, neoclássico, conduziria ao estado geral de empobrecimento e decadência em que a criação artística se encontrava nos alvares da guerra franco-prussina. Para Wagner, em plena Idade Média [a] “Poesia cavaleiresca que tal como a própria instituição da cavalaria tinha por finalidade a reconciliação dos dois contrários, limitava-se nas suas produções mais notáveis a tornar patente a mentira dessa reconciliação. Quanto mais audaciosamente se elevava, mais sensível se tornava o abismo entre a vida real e a existência imaginária, entre a conduta grosseira e concupiscente dos cavaleiros na vida material e a representação elevada e enternecida que deles era dada” (Wagner, 1990: p. 53). O longo processo de decadência encontrará nova e importante expressão no renascimento. Por estranho que pareça, a nova arte que irá preencher os salões e corredores dos palácios e sagrar de força anímica ou de emoção a sensualidade e o vazio

---

<sup>263</sup> Nascente de água junto a Delfos, na base do monte Parnaso, cujos vapores alimentados pelo génio divino inspiravam o oráculo, dando origem às profecias. Junto a estas águas falantes reuniam-se as musas e as náiades, na companhia de *Apolo* que animava as reuniões ao som da lira.

inquisitório de uma igreja condenada pela memória das fogueiras, deverá recorrer ao imaginário grego, às suas formas e ficções pagãs, num jogo simultaneamente teatral e conspicuamente comercial, de assunção de valores pela herança e pela tradição e ao mesmo tempo de ostentação de uma nova retórica, um novo aspecto, porventura a sagração do humano vulgo:

“Nas cidades crescia o espírito corporativista e técnico da nova burguesia ao mesmo tempo que os príncipes e a nobreza ganhavam gosto por uma construção e decoração mais agradável dos respectivos palácios, ornamentando, por exemplo, os seus salões com pinturas bem mais atraentes que as da rude produção artística medieval. Os padres aprenderam a usar a retórica no púlpito e a música nos coros das igrejas. Era um novo mundo técnico e profissional que se exercitava ardorosamente na prática das antigas artes singularizadas pelo declínio do mundo grego, tanto quanto as podia compreender e utilizar para os seus fins (...) [Mas] a obra de arte perfeita, a expressão grandiosa e una de uma sociedade livre e bela, *o drama, a tragédia*, não *renasceu* – por maiores que tenham sido alguns dos tragediógrafos entretanto aparecidos – pela simples razão de que não pode *renascer* por inteiro” (Wagner, 1990: p. 81-82).

A partir daqui, a *preocupação* histórica de Wagner dará lugar a uma prospecção pelos destinos da arte, imaginando-se as formas que podem ou devem tomar as urgências da revolução. Já não será possível regressar ao mundo grego, à reposição da experiência ou da intuição de uma verdade a que nos escapa o sentido anímico; para Wagner, a urgência da revolução, no entanto, padece do facto de ser atingido um ponto de não-retorno, uma absolutização do não-artístico, em resultado do crescimento exponencial da indústria. Pensamos que a argumentação de Wagner se justifica pela necessidade de fundamentar e encontrar legitimidade para o seu projecto de criação de um teatro musical, no centro do qual se situa a ópera, símile do espectáculo global. Na era da indústria, contemporânea do nascimento da vedeta e do abandono da responsabilidade social em relação à criação teatral, Wagner propõe a revolução, como fim do sistema de transformação dos bens artísticos e culturais em transacção de mercadoria gerida pela indústria. Wagner recorre ao exemplo grego e à arte genuína que renasce da *cidade reunida*, que assim recupera a alegria essencial. O longo caminho da sua arte levá-lo-á até à abertura do *Festival de Bayreuth*. Entretanto aboliu alguns preceitos do teatro lírico, julgando talvez operar revolução tão importante como a de Ésquilo quando introduz o *segundo actor*<sup>264</sup> na tragédia. Wagner criou o *acorde contínuo*, aboliu os intervalos e a oportunidade concedida aos

---

<sup>264</sup> Ésquilo foi o primeiro dos autores trágicos a introduzir o segundo actor nas representações, o que teve como consequência a valorização dos diálogos e a autonomização do papel do coro. Sófocles introduzirá o terceiro actor. A evolução dramática prossegue com Eurípides, que acabará por reduzir o papel fundamental que Ésquilo atribuiu ao coro trágico.

salões para casar o espectáculo com o exercício da pose, da ostentação e do espectador analítico. De certo modo, também ele anteviu o espectador inteligente e *emancipado* (Rancière) ou a sua possibilidade. Por isso recompôs a ligação física entre a orquestra e os actores. Obrigou assim o público a deter-se perante a assombração visual e a magia das frases dançadas do *Bel Canto* <sup>265</sup>. Wagner considerou que as artes se reuniam e que as artes imitativas e as artes plásticas tinham o estranho poder de cooperar para o nascimento de uma arte diferente. A sua vocação literária tê-lo-á levado à investigação de um paradigma crítico, cuja devolução à sociedade<sup>266</sup> contribuiria para impedir a corrupção. Parece verdade que há uma *esperança alemã* na obra de Wagner e um pensamento muito dix-neuvième que deverá evoluir até ao paroxismo romântico.

Ao tempo de Nietzsche, em particular até ao início da idade adulta, o acorde wagneriano soava sempre distante e poderoso, como lembrança de um troar de canhões. Aquela música abalava a Alemanha, tanto quanto um chumbo caído sobre a realidade. Um dia Nietzsche terá compreendido a piedade wagneriana, mais próxima de Brahms e longe das construções eufóricas de Beethoven. Wagner decidira fechar o círculo romântico e terminar como todos as pessoas que convivem bem com a consciência da obra feita em nome de uma virtude. O sucesso de Wagner produzirá uma parte do pensamento de Nietzsche, o que não impede que o grande filósofo se tenha inspirado nas reflexões de Wagner sobre os gregos e sobre a decadência do teatro contemporâneo para escrever uma dos mais importantes ensaios de sempre dedicado à *Arte da Tragédia* e por via do seu nascimento ao teatro. *Apolo* sempre conterà o mundo em que *Diónisos* virá manifestar-se. As artes de *Apolo* nascem de haver luz para ver e para encontrar com os espaços os materiais e a construção. *Apolo* é uma escultura rodeada de gente que se movimenta à sua volta; por isso ele é o sol; *Diónisos* vem com a noite e é aí que ele acorda. É possível que apareça mais cedo, mas *Diónisos é a noite do mundo* (Hegel). Embora *Apolo* ilumine as reflexões de Wagner e a sombra dionisiaca se aproxime de algumas das suas considerações sobre a esperança de um devir artístico, é na obra de Nietzsche que *Apolo* e

---

<sup>265</sup> O *Bel Canto* enfatiza, sobretudo nas óperas de Rossini, Donizetti, Verdi e Bellini, o virtuosismo vocal, o que pressupunha uma dependência da atenção que acentuava a relação psicológica entre o cantor e o público. O *Bel Canto* que evolui entre os séculos XVII e XIX, elevava o jogo da voz a uma espécie de histeria volumétrica, que anulava a tensão dramática através do encantamento performativo construído pela técnica extreme do *legato*, do controlo da respiração e da projecção vocal.

<sup>266</sup> *O Anel do Nibelungo*.

*Diónisos* se concebem como matriz do movimento da tragédia e ressurgimento do humano. Só na arte, presume Nietzsche, o homem ascende à qualidade de actor de uma partitura iluminada (*Crepúsculo dos Ídolos*). Ao mesmo tempo, acompanhamos a fábula e a sua tentativa de legitimar uma dedicatória. O sibilino “Tentame de Autocrítica” não retira os direitos ao destinatário da primeira edição. Wagner é o senhor do mundo, da *Opera Mundi* e com ele se encerra o esperançoso declínio do romantismo. Nietzsche foi além desse tempo e a verdade é que nos dá sobretudo notícia do riso. É compreensível que os povos do norte trouxessem os seus deuses das florestas e dos lagos; os gregos adivinhavam-nos no bosque mediterrânico, à sombra de um plátano. O fundamento mítico da cultura germânica fora objecto de uma reconversão industrial; o mito grego não pode ser imitado ou *reproduzido* no sentido benjaminiano. A razão ou, se preferirmos, a *desrazão* que explica o facto chama-se *Diónisos*. O deus não é previsível e mostra-se nas suas desconformidades; trata-se apenas de um acesso ao devir e à expressão de um fogo (*anima*) chamado a existir através do único meio possível: a representação oferecida pelo actor. A aparência dissolve-se no elemento reunido.

*O anel do Nibelungo* inspira-se nas tetralogias gregas que se apresentavam a concurso nas *Dionisas* e constitui a tentativa mais conseguida do romantismo de investigar no imaginário mítico o fundamento arquetípico de um certo entendimento de fábula e destino trágico jogados na complexa teia que dispõe as paixões humanas sujeitas às vicissitudes da sorte e dos jogos de poder. Ao apresentar a sua obra no *Festival de Bayreuth* (1876), Wagner dá por concluído um longo processo histórico de recuperação de lendas e narrativas que vêm empurrando a consciência ocidental desde as brumas medievais que se acendem com as invasões bárbaras e a decadência do mundo clássico. Parece evidente que a estrutura narrativa e simbólica que vem soprada de norte, em muito se assemelha ao que já conhecemos: a luta entre o bem e o mal, a demanda do sentido pela viagem, a injustiça associada à sorte e ao impoder consagrado na *humana condição*. A obra de Wagner parece, no entanto, a consumação e, nesse sentido, constituirá o clímax de um conjunto de recriações cíclicas que, desde a Idade Média, alimentam a canção dos salões em períodos de paz. A brutalidade e a crueza da tragédia grega só serão compreensíveis em parte, porque há um legado que se pode interpretar, mas que, em certas circunstâncias, não se pode comunicar. O homem não tem capacidade de se revelar apenas pela ingenuidade da repetição. Wagner é o criador, efectivamente, de um novo tipo de espectáculo, inteiramente apto para ser absorvido pelas circunstâncias culturais e tecnológicas.

Nesse sentido, *O Anel do Nibelungo* será o passo mais importante para se constituir um novo modo de integrar as narrativas míticas no sistema de reprodução e de consumo. O imaginário mítico que trazia da cultura apolínea a sua grandeza cega, impossível de ser olhada de frente, dará lugar a uma exibição da sentimentalidade mística, onde a rudeza e a crueldade das relações entre o sagrado e o humano dão lugar a uma velada e cristianíssima contenção de ímpetos e energias. As novas narrativas virão mais tarde a ser absorvidas pelo cinema e pelo desenho animado, capazes de artificializar o complexo imagético e de o transformar em inofensivo relato de mistérios florestais. A revolução modernista só porá cobro em parte a esta tendência que, desde Wagner, contamina a criação artística. Em certo sentido, a sua *ópera global* parece não conseguir mais do que uma efígie, um solene templo mortuário onde se evoca uma espécie de solenidade teleológica, um pouco beata e pacifista, deserdada da sua *Tensão essencial*<sup>267</sup>.

Não devemos acreditar que as *intempestivas* meditações de Nietzsche em *O Caso Wagner* resultem apenas de questões de sensibilidade ou de variações de idiossincrasia, mais ou menos explicáveis à luz de pressupostos psicanalíticos. O festival de Bayreuth manifesta-se também como arquitetura e casa de um ritual de estado. As artimanhas da narrativa vêm subtilmente fixar-se numa bandeira e em seus símbolos. A obra torna-se viciosa, por efeito da sua grandiloquência e do seu pesado maquinismo. Wagner constrói uma ópera para a Alemanha, elevando o efeito poético das sublimes deflagrações da percepção à ovação do orgulho de classe que se vê recompensada pela visão de uma promessa de redenção assente na tradição, na vocação e no destino. A obra de Wagner renasce da diluição onírica, do poder das beberagens,

---

<sup>267</sup> *A Tensão Essencial*, como já dissemos, é o título escolhido por Thomas S. Kuhn (1922-1996) para a publicação em forma de livro de um conjunto de ensaios quase todos anteriormente publicados em revistas científicas e universitárias, escritos entre os anos 50 e 70 e dedicados à discussão do sentido no estudo da história e da filosofia da ciência. Nas palavras do autor, “‘A Tensão Essencial’, [p]reparada para uma conferência realizada em Junho de 1959 e publicada pela primeira vez nas actas da conferência, apresenta um modesto desenvolvimento ulterior na noção de ciência normal. Contudo, a sua principal importância, de um ponto de vista autobiográfico, consiste na introdução do conceito de paradigmas (...)”. No extenso prefácio ao volume que se destina a ser traduzido em alemão, Kuhn escreve também: “Ao tentar transmitir estas lições a estudantes, ofereço-lhes uma máxima: na leitura das obras de um pensador importante, procurar em primeiro lugar os absurdos aparentes no texto e perguntar a si mesmo como é que uma pessoa sensata os poderia ter escrito. Quando se tiver encontrado uma resposta, quando tais passagens ganham sentido, então talvez se descubra que passagens mais importantes, aquelas que previamente se julgaram compreendidas, mudaram de sentido (...)”. Quase a terminar o referido prefácio: “[A]gora estou persuadido, em grande parte pelo trabalho de Quine, de que os problemas da incomensurabilidade e da comunicação parcial deveriam trata-se de outro modo. Os proponentes de teorias diferentes (ou de paradigmas diferentes no sentido amplo do termo) falam linguagens diferentes – linguagens que exprimem empenhamentos cognitivos diferentes, convenientes para mundos diferentes. As capacidades para compreender os pontos de vista dos outros são, pois, inevitavelmente limitadas pelas imperfeições dos processos de tradução e de determinação da referência” (Kuhn, 2009: pp. 7-22).

das aparições mágicas e da reconfiguração aleatória de casos, personagens e situações. A ópera de Wagner é pesada e obsessiva. O seu realismo extremo prolonga a percepção do tempo atmosférico e com ele o peso da paisagem. A tristeza é uma operação consciente, uma orquestração contínua de uma sonata patética. Compreenderemos melhor, assim, as adulações de Nietzsche à *Carmen*, de Bizet:

“Ontem – acreditar-me-ão? – escutei pela vigésima vez a obra-prima de Bizet. Mais uma vez, com um suave recolhimento, perseverei até ao final, uma vez mais não empreendi a fuga. Esta vitória sobre a minha impaciência, surpreende-me. Como uma tal obra nos torna perfeitos! Tornamo-nos nós próprios uma ‘obra-prima’... E, de facto, da cada vez que escutei a *Carmen*, senti-me mais filósofo, melhor filósofo do que habitualmente me sinto: tão indulgente, tão feliz, tão indiano, tão *seguro*... permanecer sentado tantas horas seguidas: primeira etapa da santidade! – Ousá-lo-eis dizer? A orquestração de Bizet é das poucas que posso suportar ainda. O outro estilo de orquestração que está actualmente em voga, o wagneriano, brutal, artificial e ‘ingénuo’, simultaneamente, e que, assim, fala ao mesmo tempo aos três sentidos da alma moderna... como é nociva esta orquestra wagneriana! Chamo-lhe *sirocco*. Sobrevêm-me desagradáveis suores. Acaba, então, para mim, o bom tempo!

Mas aquela música parece-me perfeita. Avança, leve, suave, delicada. É amável, não transpira. ‘É bom aquilo que é leve. Tudo o que é divino se move delicadamente’: primeiro princípio da estética. Aquela música é maldosa, refinada, fatalista: permanece, apesar de tudo, popular. O seu refinamento é o de uma raça, não o de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, completa: é assim o exacto oposto desse verdadeiro pólo musical que é a ‘melodia contínua’. Já alguma vez se ouviu no palco acentos mais tragicamente dolorosos? E como é que estes são obtidos? Sem disfarces! Sem embustes! Sem a *mentira* do grande estilo! – Finalmente, essa música toma o auditor por inteligente e até por músico – por isso mesmo é a exacta antítese de Wagner, que será tudo o que se quiser, mas em todo o caso o génio mais *indelicado* do mundo (Wagner toma-nos, em suma, por... Repete a mesma coisa tantas vezes que não temos outro remédio senão acreditar...)” (Wagner, s/d: pp. 29-30).

A *tragédia mediterrânica* expõe uma espécie de alegria, como se o canto existisse no movimento dos corpos e da paixão excessiva. Nietzsche discutirá contra Wagner *O Nascimento da Tragédia* e a verdade é que *O Anel do Nibelungo* esmorece numa espécie de impossibilidade retórica, como se afinal a ópera se redimisse nos auspícios de um futuro. O teatro nasce da tragédia, do mesmo modo que a escrita nasce do mito. Tal como na escrita, o teatro não pode ser mudado. A sua existência depende do espectador, sem o qual não tem sentido o fingimento. A representação toma-se de um estado de convivência. O teatro grego não diferenciava o público. Este preparava-se, tal como os actores. O teatro era uma consequência da cidade e não propriamente uma cerimónia para público seleccionado. Em Bayreuth pressagia-se o estado pós-moderno das indústrias da cultura. A revolução modernista, em contrapartida, será dionisiaca na



sua essência. Este movimento parece começar em França com Baudelaire e Mallarmé, Rimbaud, Jarry, Apollinaire e Artaud. De certo modo, trata-se de uma nova revolução contra o *Teatro do Aborrecimento Mortal*. Mais tarde, Beckett isolará algumas das circunstâncias das artes no tempo do homem moderno, para lhe estudar a crise e os fins. No entanto, nesses lugares razoavelmente desertos, no vazio especular dos palcos, aparecem os actores; também Zaratustra não deixará de contar a sua história, mais à frente, sempre mais à frente, rindo melancolicamente sobre a possibilidade de uma história unificadora. Wagner, pelo contrário, foi um épico, como a seu modo o Homero pensado por Nietzsche, mas não foi um trágico. A sua altivez musical empresta-lhe um certo ar pastoral conforme a um príncipe do renascimento, mas não se transmite como energia trágica. *O Caso Wagner* poderia ser estudado num outro sítio, antes de mais porque, segundo Nietzsche:

“Ligar-se a Wagner é algo que se paga caro. Podemos avaliá-lo pela influência do wagnerianismo sobre a cultura. Quem é que pelos seus movimentos foi levado à cena? Quem é que sempre cultivou o excesso? Acima de tudo a pretensão do profano, do imbecil que se disfarça de arte. Esses organizam-vos agora sociedades, esses pretendem impor agora o seu “gosto”, esses pretendem alcandorar o árbitro *in rebus musicis et musicantibus*... Em segundo lugar: uma indiferença cada vez maior para com qualquer disciplina austera, aristocrática, ao serviço da arte, em vez disso, a fé no génio, ou para falar mais claramente, no insolente diletantismo (a fórmula encontra-se nos *Mestres Cantores*). Em último (e pior!) lugar: a *teatrocracia*, a fé aberrante numa *preeminência* do teatro, num direito natural que o teatro teria de reinar sobre as artes e sobre a Arte” (Nietzsche, s/d: pp. 65-66).



## CONCLUSÃO

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece, a não ser a morte ou uma purificação extrema. Identicamente, o teatro é uma doença porque é o equilíbrio supremo que se não pode atingir sem destruição. O teatro convida o espírito a alcançar um delírio que lhe exalta as energias. E, para concluir, constatamos que, do ponto de vista humano, a acção do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois, ao compelir os homens a verem-se tal como são, faz com que a máscara tombe, põe a nú a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às colectividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro.

Antonin Artaud, *O Teatro e o seu Duplo*

*Para que o estudo mais além estudasse.*

Fernando Echevarría



Dá-se início a uma conclusão por uma espécie de vínculo a um propósito de redenção. Por outras palavras, sentimos alguma necessidade de escrever uma justificação, uma espécie de comprovativo ou de atestado de robustez da *tese*. Até agora estivemos reunidos em assembleia, colocando textos e citações, objectos que envolvem a passagem do actor e das suas *considerações intempestivas*. O escritor da contemporaneidade evita o adjetivo e a hipálage para deste modo se opor aos abusos do realismo e à regência moderadora da retórica. A contemporaneidade recorre mais amiúde à antítese, ao paradoxo e à analogia, porventura ao oximoro, e tal uso parece ainda mais conforme em alguma literatura científica que vem sendo escrita no mundo da sociologia e da filosofia. As duas disciplinas confundem-se na modernidade ou confundem a modernidade e muitos dos ensaios e obras de pensamento também são grandes narrativas ou redes de caminhos pensativos que configuram uma atmosfera onde se pode estudar com minúcia o curso das coisas. Todo o ensaio constitui um aviso ou uma lembrança, um novo género de projecto de iluminação, mas o teatro não pretende transformar o mundo nem confundir-se com ele pois, se assim fora, para que servira? A crise do teatro e o decreto do pós-teatro talvez se possam compreender, se concordarmos que em arte é sempre legítimo o que é artístico. Os propósitos da arte não dependem de vicissitudes biográficas ou ideossincrasias. Não sabemos ainda se o que se exprime em nome de uma alteração fundamental do paradigma teatral é realmente uma vanguarda que desponta na teologia informática, e que acende alguma nova lucidez sobre assembleias extraordinárias, ou se é apenas uma nostalgia de vanguarda, uma decadência, como outrora as decadências.

“No ecrã, sensações, emoções e paixões nada mais poderiam exprimir que a agitação de um corpo eufórico, que todavia não disfarçaria o seu radical «congelamento», para retomar uma conhecida fórmula de Guy Debord (...), testemunha de uma época ainda sem Internet, mas a quem não passava despercebida a hibridez de um tempo que misturava numa amálgama a energia das máquinas e as emoções dos homens. São muitos, com efeito, aqueles que caracterizam hoje como um «enfraquecimento do corpo» as extensões emotivas que este passaria para a rede. Essas extensões exprimiriam um processo de desmaterialização que exaltaria o outro de nós nas máquinas, uma fatalidade endossável afinal à tecnologia. Esta hibridez de humano e inumano, que a experiência tecnológica das redes permitiria, colocar-nos-ia, de um modo radical, fora da possibilidade táctil, embora o humano não possa existir fora do domínio sensível” (Martins, 2011: pp. 17-18).

O mito talvez ajudasse a compreender a velocidade do actor e o porquê de ser ele o primeiro a chegar – antes do público, bem entendido, ou antes de toda a especulação sobre o sentido. A verdade é que, sem a proximidade relativa entre os actores e os espectadores não é possível

haver teatro. A essa proximidade não se acede, no teatro, por uma via de extensão da corporalidade para um mundo vivido na alteração das relações de aproximação e de convívio: tratar-se-ia de um jogo com a vida real, é certo, mas por esse meio o actor não pode ter consigo a forma leve dos caçadores e dos guerreiros, porque não lhe serviria para nada. O actor isola-se na impermanência e não é possível medir o estado de realização de um teatro, senão pela presença no espectáculo. Não há quaisquer possibilidades de ser de outro modo. Por isso dizemos que “aqui é o mundo” e deste modo também não podemos evitar a presunção de admitir que o estudo da arte do actor é um bom assunto para arqueólogos futuros. Competir-lhes-á desencadear escavações no ar, com o objectivo de saber como teria sido a arte do actor. Mas não há meios nem natureza de matéria que possibilitem a reedificação de um edifício tão complexo. Acoplados à arte do actor desabariam o edifício e a turba, os maquinismos e a bibliografia, juntavam-se-lhes também os objectos da cenografia. De todo este vórtice, em tudo semelhante ao que vem inscrito na parábola do “Anjo da História” (Benjamin) apenas recuperávamos algumas paredes, bancadas, a acústica, as partes da sala de teatro, um manual de explicitação funcional. Pouco mais soubemos acerca do fenómeno. Por momentos, tudo parece desaparecer e o teatro também; mas há uma luz no rizoma, por onde o actor sobrevive ao nuclear, como se ele fora uma das espécies resistentes, juntamente com as aranhas e algumas plantas.

O teatro também é a arte de dar a ver e de tornar visível; a sua *necessidade* tem origem numa *ausência objectiva* na experiência social, lugar onde a dimensão do alheamento é muito elevada. No processo produtivo e no processo de gestão do relacionamento social os homens são pensados como factores de produção e é-lhes pedido ritmo, articulação e encadeamento de gestos e movimentos constrangidos ou regulados por códigos escritos de cooperação. O ponto de partida do teatro recusa essa permissividade à *intolerância* mecânica e ao abuso do *Útil*. O teatro obriga à intensidade máxima dos sentidos e capacidades até ao ponto extremo da sua superação. Provavelmente o *sublime* no teatro resulta desta capacidade de fruição que só é acessível aos participantes da acção teatral: público e actores. Em teatro a repetição do exercício de actor vai permitindo a descoberta e o aperfeiçoamento de determinadas competências. Essa avaliação far-se-á através da observação e do método comparativo. O actor aparece, realiza acções expressivas, anuncia texto e presença. Mas o mais importante fica por dizer se nos ficarmos aquém da análise da *arte do actor* e dos efeitos comunicativos que a performance



exerce sobre o público. Há um *efeito* que é uma causa ou, relendo Nietzsche (Aurora), “o carrasco é pecador” e esse facto merece a nossa atenção.

Para iluminar o sentido da nossa experiência é necessário um método e um determinado processo de organização da significação, um *modo de dizer* de que normalmente nos desinteressamos por considerarmos que não é pertinente ou que ultrapassa o âmbito do nosso trabalho. Mas o problema que pretendemos abordar começa a ganhar forma precisamente quando observamos a ressonância de fenómenos que apontam para o despertar de uma realidade a que normalmente não temos acesso. A frequência de certas *aparições teatrais*, a produção de efeitos sonoros, rítmicos e imagéticos em consequência da organização do movimento no *espaço vazio*, a maneira como o jogo das oposições e o ordenamento rítmico das sequências provoca invariavelmente os mesmos efeitos, levou-nos a considerar a possibilidade de uma *ciência do palco*, cujo âmbito de preocupação e de funcionamento diverge da preocupação artística, mas não se dissocia dela. Pelas mesmas razões a música se aproxima das tecnologias e por elas se associa ainda mais radicalmente à geometria e à matemática. Nas mesmas circunstâncias produzem-se os mesmos efeitos expressivos, parece ser essa a conclusão que podemos desde já retirar da nossa experiência. Sim e não; existe efectivamente uma possibilidade de atitude rigorosa ao nível das intensidades e variações, ao nível das imagens e da sua construção geométrica; é possível prever as mesmas consequências para as mesmas qualidades de produção de sentido, mas há um aspecto que não é ponderável porque é sujeito ao acaso do evento ou da aventura ou eventualmente à manifestação de determinada lei que reúne (logicamente?) o imponderável do caos. Falamos da vida e do que naquele momento está a acontecer e a acrescentar-se ao que foi definido para lhe dar sentido. Desse discorrer do tempo em que o *ser teatro* se está a manifestar irrompem qualidades, luz, respiração, temperatura, energia e, eventualmente, factos únicos e irrepetíveis. Estudar esse domínio inóspito do acaso e com eles pronunciar uma lei parece ser tarefa impossível.

A preparação de uma obra teatral lembra a percepção do tempo cíclico, – este não é mais que a ritualização de uma edificação, embora a arquitectura se invente a partir da ideia de evanescência. Não se trata de escavar ou sondar o passado. Em teatro só existe a construção de uma coisa que vai cair. Quanto mais não seja, tal como a filosofia, o teatro coloca-nos em situação privilegiada para admoestarmos livremente as efabulações do eu perante a enormidade

da nossa pequenez. O teatro regressará sempre depois da guerra a um pátio, a um terreno esborado e entulhado pelo desperdício. O teatro regressará aos gritos da noite e à desolação dos lugares infectados. O teatro só precisa de actor e público para existir e sempre regressará, ainda que um dia possamos vir a sofrer efeitos colaterais em consequência da electrocussão da burocracia mundial.

“Na carcaça calcinada da Ópera de Hamburgo, só o palco sobreviveu – mas o público lá estava, enquanto os cantores subiam e desciam para representar *O Barbeiro de Sevilha* num cenário muito reduzido, pois nada podia impedi-los de o fazer. Num sótão minúsculo, perante cinquenta espectadores apertados uns contra os outros, alguns dos melhores actores continuavam resolutamente a praticar a sua arte nos poucos metros de espaço disponível. Numa Dusseldorf em ruínas, o público encheu o teatro com alegria para assistir a uma opereta menor de Offenbach sobre contrabandistas e bandidos. Não havia nada para discutir, nada para analisar – na Alemanha, nesse Inverno, tal como alguns anos antes em Londres, o teatro estava a dar resposta a uma necessidade vital. E que necessidade era essa? Seria a necessidade do invisível, a necessidade de uma realidade mais profunda do que a do quotidiano – ou seria a necessidade das coisas que faltavam à vida, isto é, de uma protecção contra a realidade?” (Brook, 2008: pp. 59-60).

No teatro, o mundo começa num agora que é acto de escrita, um modo de iniciação ao relativo sossego do espaço, onde todo o experimento é projecto de composição. Aí, na multidão do conflito espacial, o espírito concentra-se e procura referir-se a uma parte que se movimentou e decide enquadrá-la. Esta operação é necessária para fixar os limites e os contornos do objecto que nos impressionou. A primeira relação que proporciona aparência de sentido nasce da experiência de semelhança. Determinado gesto ou aparato de forma despertou a realidade de um facto semelhante já ocorrido e experimentado. Este princípio de semelhança não resulta só da actualização de códigos retóricos e da dedução empírica. Devemos associar-lhe códigos culturais e interacção semiótica. O gesto e o seu desenho tendem a ser esculpidos como uma fixação da escrita, mas não são independentes do ritmo da cor e do aleatório desenvolvimento da composição imaginária.

Todos temos tendência, mais tarde ou mais cedo, ao lembrar a nossa própria experiência e os pequenos ou grandes acontecimentos e causas que marcaram a nossa juventude, a inserir as escolas e os movimentos dentro da factualidade da existência humana. Nos anos 60 o ímpeto e a desconstrução dadaísta evoluíram para um brechtianismo incipiente e misturado com algumas

premissas do “teatro do oprimido”<sup>268</sup> e do catolicismo progressista. Esse foi de certo modo o anátema da geração a que pertencemos. É chegado então o momento para esclarecer o motivo e as razões que supomos estarem na origem deste exercício escrito. Quem melhor do que o Mestre saberia dizer o essencial sobre a biografia:

“Devo então limitar o meu campo e falar sobre o teatro como eu o entendo, autobiograficamente. Farei um esforço para falar sobre ações e conclusões a partir da minha área de trabalho: é isso que constitui a minha experiência e o meu ponto de vista. Em troca, o leitor deve ter em mente que estas coisas são inseparáveis daquilo que consta no meu passaporte: nacionalidade, data de nascimento, local de nascimento, características físicas, cor dos olhos, assinatura. De igual modo, é inseparável da data de hoje. Este é um retrato do autor no momento em que escreve – a pensar num teatro que está em decadência e em mudança. À medida que eu for realizando novos trabalhos, cada experiência tornará novamente estas conclusões inconclusivas. É impossível determinar qual a função de um livro, mas eu espero que este possa ser útil algures, a uma pessoa qualquer que também procure dar resposta aos seus próprios problemas no contexto de outro tempo e de outro sítio. No entanto, se alguém pretender usá-lo como manual, então devo fazer um sério aviso: não existem fórmulas; não existem métodos” (Brook, 2008: p. 142)<sup>269</sup>.

Pouco saberemos, é certo, acerca das nossas virtudes ou acerca do acerto do nosso caminho, mesmo quando, por um acaso da leitura, vimos cair sobre um passagem da *Areopagítica*, de Milton:

“Existem (...) três condições fundamentais, sem as quais todo o louvor não passa de cortesia e adulação: primeira, que apenas se elogie o que é seguramente digno de ser elogiado; segunda, que tudo indique que as virtudes elogiadas estão realmente presentes nas pessoas a quem são atribuídas; terceira,

---

<sup>268</sup> As considerações estéticas e *outras poéticas políticas* de Augusto Boal (n. Rio de Janeiro em 1931) influenciaram múltiplas experiências de teatro na Europa e em particular o teatro jovem e universitário. O conceito de *Teatro do Oprimido* articula-se em devido tempo com a fase utópica da intervenção política que abala a Europa do pós-guerra até aos anos setenta.

<sup>269</sup> Escreve também Dário Fo:

“Essa minha experiência negativa com modelos, trouxe-a comigo para o teatro, e, desse modo, aos jovens que me pedem conselhos de como dominar o seu ofício, repito-lhes sempre: “A primeira regra, no teatro, é que não existem regras”.

Não devemos trabalhar anarquicamente, porém; cada um deve ter a liberdade para escolher um método capaz de fazê-lo alcançar um estilo, ou seja, dentro de um rigor dialéctico eficaz. E, convenhamos, ordem é uma palavra que nos recorda uma horrorosa progressão de termos: ordem constitucional, ordem social, ordem policial, etc... Isso para não falarmos das ordens religiosas” (1997:p. 90).

que aquele que elogia, ao mostrar-se verdadeiramente persuadido daquilo que escreve, consiga demonstrar que não o faz por lisonja”<sup>270</sup>.

No final dos anos setenta, tivemos a primeira experiência no teatro. Digamos que alguma coisa despertou, e de tal modo que, trinta e alguns anos depois, continuamos a desejar repetir a experiência, como se existisse na tentação do teatro, mais do que uma preocupação uma atracção por uma espécie de matemática inventiva que se destina a experimentar o corpo na aventura da representação. O ser actor parece acrescentar à nossa existência um activo de vontade e de esclarecimento, um desejo-corpo que reaparece mudado noutro ser – em coisa auspiciosa, por assim dizer. Somos filhos de uma maternidade astral e, na vida de um actor, as aparições constituem a sua manifestação súbita, a confirmação histriónica e urgente que vem mostrar-se no corpo fugitivo de um deus: Aqui é o mundo. O poema tem, então, um aliado poderoso e o deus mensageiro é também o senhor que guarda o sinal e exhibe a *arte da fuga* e da ultrapassagem. Existe por isso um reino para onde ele se dirige, escondendo o poema no flanco da sua velocidade e nesse lugar futuro a alegria mostra-se nas coisas vivas em que o poema se decompõe e na profunda iluminação da sua conformidade com a energia fundadora. Devo ter sido por isto que chegamos até aqui. Se os Gregos lhe atribuíram essa função de portador de mensagens, nós observamos o mito e libertamos o deus de qualquer outra função ou dever. Não lhe compete assegurar doravante o entendimento da mensagem, nem verificar a qualidade e profundidade da sua recepção. Não lhe compete avaliar o processo da sua génese, o espaço eminentemente subjectivo das interacções, o enquadramento emocional. Ele é apenas o mensageiro, o operacional, a sombra da velocidade, uma espécie de prenúncio da informática, a velocidade da luz, a antecâmara de parte fundamental da anunciação futura. O digital como fruto de uma habilidade, mas não uma transcendência, porque o *logos* não é substituível pela técnica e, de certo modo, é sempre ele que passa, *Hermes*, o deus mensageiro, na velocidade de uma contingência radical.

---

<sup>270</sup> John Milton, *Areopagítica*, (discurso sobre a liberdade de expressão), Trad. de Benedita Bettencourt, Ed. Jornal Público, 2010, Col. Livros que Mudaram o Mundo, n. 21, p. 27.

## BIBLIOGRAFIA



Adorno, Theodor W (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Trad. de Manuel Resende, Maria Antónia Amarante, José Miranda Justo, Aires Graça e Claudina Coelho. Coimbra: Angelus Novus.

Afonso, Nadir (2010). *O Tempo Não Existe – Manifesto*. Lisboa: Dinalivro.

Agamben, Giorgio (1998). *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença.

Agamben, Giorgio (2006). *Profanações*. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Livros Cotovia.

Agamben, Giorgio (2008). *Bartleby Escrita da Potência*. Trad. de A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim.

Agamben, Giorgio (2010). *Nudez*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (2010). *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina.

Anderson, Perry (2005). *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70.

Argan, Giulio Carlo (2010). *Lo artístico y lo Estético* (conferência pronunciada na Galeria nacional d'Arte Moderna, Roma, a 3 de Dezembro de 1972). Trad. espanhola de Domenico Moscufo. Madrid: Casimiro Libros.

Aristóteles (1986) *Poética*. Trad de Eudoro de Sousa. 2ª Lisboa: INCM.

Artaud, Antonin (1985). *Os Tarahumaras*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água.

Artaud, Antonin (1987). *Van Gogh o Suicidado da Sociedade*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água.

Artaud, Antonin (2006). *O Teatro e o seu Duplo*. Trad. de Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.

Artaud, Antonin (2008). *Linguagem e Vida*. Trad. de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Augé, Marc (1998). *Não – Lugares*. Trad. de Lúcia Mucznik. Lisboa: Bertrand Editora.

Arnheim, Rudolf (1990) *O Poder do Centro*. Trad de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70.

Bachelard, Gaston (2006) *A Formação do Espírito Científico*. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Lisboa: Dinalivro.

Barba, Eugénio/ Savarese, Nicola (1985). *Anatomie de L'Acteur*. Trad. de Éliane Deschamps-Pria. Cazilhac: Ed. Bouffonneries Contrastes.

Bataille, Georges (1980). *O Erotismo*. 3ª Trad. de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona.

Bataille, Georges (2005). *A Noção de Despesa* (in “A Parte Maldita”) Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.

Baudelaire, Charles (2006). *O Pintor da Vida Moderna*. Trad. de Teresa Cruz. Lisboa: Vega.

Baudelaire Charles (2006). *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.

Baudelaire, Charles (2007). *O Spleen de Paris*. Trad. de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D'Água – Biblioteca de Autores Independentes, n. 25.

Baumann, Zigmunt (2007). *A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

Barthes, Roland (1979). *À Margem de Críton*. In *Barthes Discurso – Escrita Texto* Trad. Grupo de Investigadores do centro de Literatura da Universidade do Porto, Braga: Ed. Espaço.

Barthes, Roland (1981). *A Câmara Clara*. Lisboa: Trad. de Manuela Torres. Edições 70.

Barthes, Roland (1987). *A Aventura Semiológica*. Trad. de Maria de Sta. Cruz. Lisboa: Edições 70.

Bashô, Matsuo (2003). *O Gosto Solitário do orvalho* seguido de *O Caminho Estreito*. Versões de Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim.

Baudrillard, Jean (1991). *Simulacros e Simulação*. Trad. de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, Walter (1992). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Introdução de T. W. Adorno. Trad. de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, Walter (1992). *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Introdução de Susan Sontag. Trad. de Isabel de Almeida e Sousa. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, Walter (2004). *Origem do Drama Trágico Alemão. Obras Escolhidas/1*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.



Benjamin, Walter (2006). *A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire – Obras Escolhidas/3*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (2006). *A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica – Obras Escolhidas/3*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.

Berger, John; Blomberg, Sven; Fox, Chris; Dibb, Michael; Hollis, Richard (1996). *Modos de ver*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa: Edições 70.

Bergson, Henri (1993). *O Riso – Ensaio sobre o significado do cómico*.<sup>2º</sup> Trad. de Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores.

Bergson, Henri (1993). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. de João da Silva Gama. Lisboa: Ed. 70.

Bergson, Henri (2008). *A Evolução Criadora*. Trad. de Pedro Elói Duarte, Madrid: Rés- Editora/Ed. 70

Blanchot, Maurice (1984). *O Livro Por Vir*. Trad. de Maria Regina Louro. Lisboa: Editora Relógio D'Água.

Borges, Jorge Luis (1994). *O Livro de Areia*.<sup>4º</sup> Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa.

Borie, Monique, Rougemont, Martine, Scherer, J. (1996). *Estética teatral - textos de Platão a Brecht*. Trad. de Helena Barbas. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

Breton, André. (1985) *Manifestos do Surrealismo*.<sup>4º</sup> Trad. de Pedro Tamen. Lisboa. Moraes Editores.

Brook, Peter (1993). *O Diabo é o Aborrecimento*. Trad. de Carlos Porto. Porto: Asa.

Brook, Peter (2008). *O Espaço Vazio*. Trad. de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Cage, John (2004) *Silence*. Trad. de Monique Fong. Paris: Ed. Denoël.

Calvino, Italo (1994). *Porquê Ler os Clássicos?* Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter.

Cícéron (1967). *De L' Orateur*. Livre Premier. Trad. Edmond Courbaud. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres".

- Coelho, Eduardo Prado (1998). *A Noite do Mundo*. Lisboa: INCM.
- Cohen, Renato (2007). *Performance como Linguagem*.<sup>2ª</sup> São Paulo: Ed. Perspectiva.
- Craig, Edward Gordon (1962). *Ma vie d'homme de théâtre*. Trad. de Charles Chassé. Paris: Arthaud.
- Croce, Benedetto (2008). *Breviário de Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Cunha, Tito Cardoso e (2005). *Silêncio e Comunicação – Ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Damásio, António (2008). *O Sentimento de Si*.<sup>16ª</sup> Tradução revista pelo autor e baseada, em parte, numa tradução de M. F. M. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Damásio, António (2009). *O Erro de Descartes*.<sup>25ª</sup> Tradução de Dora Vicente e Virgínia Segurado. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Debord, Guy (1991). *A Sociedade do Espectáculo*.<sup>2ª</sup> Lisboa: Ed. mobilis in mobile.
- Deleuze, Gilles (1988). *Diferença e Repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Ed. Graal
- Deleuze, Gilles (2001). *Nietzsche*. Trad. de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, Gilles (2001). *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. De António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix (2006). *Rizoma*. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, Jacques (1972) *La Dissémination*. Paris: Ed. du Seuil.
- Derrida, Jacques (1973). *Gramatologia*. Trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva.
- Descartes, René (2009.) *As Paixões da Alma*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- Diderot, Denis (2000). *Paradoxo sobre o Comediante*.<sup>3ª</sup> Trad. de José A. Moniz. Lisboa: Guimarães Editores.
- Droste, Magdalena (2006). *Bauhaus*. Trad. Casa das Línguas, Lda. Berlim: Taschen

- Dufrenne, Mikel (2004). *Estética e Filosofia*. 3ª Trad. de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva
- Dufrenne, Mikel (1982). *A Estética e as Ciências da Arte*. vol. 1 Trad. de Alberto Bravo. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Einstein, Albert. e Freud, Sigmund (2007). *Porquê a Guerra?* Trad. de Duarte da Costa Cabral. Lisboa: Pub.Europa-América.
- Eliot, Thomas Stearns (2002). *Notas para uma definição de Cultura*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Editora Séc. XXI.
- Ésquilo (1992). *Oresteia*. Trad. de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- Ésquilo (1998). *Persas*. Trad. de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.
- Ésquilo (1992). *Prometeu Agrilhoado*. Trad. de Ana Paula Quintela Sottomayor. Lisboa: Ed. 70.
- Fo, Dario (2004). *Manual Mínimo do Ator*. 3ª – Organização de Franca Rame. Trad. de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac Editora.
- Focillon, Henri (2001). *A Vida das Formas*. Trad. de Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70.
- Finkielkraut, Alain (1988). *A Derrota do Pensamento*. Trad. de Ana Gama e Teresa Fonseca. Lisboa: Dom Quixote.
- Foucault, Michel (1987). *Theatrum Philosophicum*. 4ª Trad. de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Ed. Princípio.
- Foucault, Michel (1994). *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1997). *A Ordem do Discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Lisboa: Relógio D'Água.
- Foucault, Michel (2005). *As Palavras e as Coisas*. Trad. de António Ramos Rosa. Lisboa: Ed. 70.
- Foucault, Michel (2006). *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega.
- Freud, Sigmund (2008.) *O Mal-Estar na Civilização*. Trad. de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gadamer, Hans-Georg (2001). *Elogio da Teoria*. Trad. de João Tiago Proença. Lisboa: Ed. 70.
- Gasset, Ortega y (1989). *A Rebelião das Massas*. Trad. de Artur Guerra. Lisboa: Relógio D'Água.

Gasset, Ortega y (2000). *Sobre o Estudar e o Estudante* in *Quatro Textos Excêntricos*. Trad. de Olga Pombo. Lisboa: Relógio D'Água.

Gasset Ortega y (2003). *A Desumanização da Arte*. Trad. de Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. Lisboa: Vega.

Gil, José (2001). *Movimento Total – O corpo e a Dança*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

Gil, José (1997). *Metamorfoses do Corpo*.<sup>2ª</sup> Trad. até à p. 143 de Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água.

Glusberg, Jorge (2005). *A Arte da performance*. Trad. de Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Goethe, Johann Wolfgang von (1983). *Les années d'apprentissage de Wilhelm Maister*. Trad. de Jeanne Ancelet-Hustache. Paris: Aubier Montaigne.

Goethe, Johann Wolfgang von (2003). *Fausto*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água.

Goffman, Erving (1993). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.

Goldberg, Roselee (2007). *A Arte da Performance*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo/Adap. de Carla Oliveira e Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Goldman, Lucien (1988). *Le Dieu Caché*. Paris: Gallimard.

Gray, John (2008). *A Morte da Utopia*. Trad. de Freitas e Silva. Lisboa: Guerra e Paz Editores.

Grotowski, Jerzy (1992). *Em Busca de um Teatro Pobre*. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.

Habermas, Jürgen (1987) *Logique des Sciences Sociales et autres essais*. Trad. de Rainer Rochlitz. Paris: PUF (Presses Universitaires de France).

Habermas, Jürgen (2010). *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. de Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida e Maria Helena Rodrigues de carvalho. Alfragide: Ed. Texto Editores.

Hagège, Claude (1990). *O Homem Dialogal*. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70.

- Harrison, Charles (2001). *Modernismo*. Trad. de Maria Armada de Sousa. Lisboa: Presença.
- Heidegger, Martin (1991). *A Origem da Obra de Arte*. Trad. de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin (1992). *O que é uma coisa?* Trad. de Carlos Morujão. Lisboa: Ed. 70.
- Heidegger, Martin (2000). *Serenidade*. Trad. de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget.
- Heleno, José Manuel. *Das Paixões em Geral* in *Posfácio*. Descartes, R. (2009.) *As Paixões da Alma*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século.
- Herrigel, Eugen (2007). *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Trad. de Patrícia Lara. Lisboa: Relógio d'Água.
- Hess, Barbara (2005). *Expressionismo Abstracto*. Trad. de Marta Theriaga e Madalena Boléo. Colónia: Taschen
- Huisman, Denis (2008). *A Estética*. Lisboa: Trad. de Gabinete Editorial de Ed. 70. Lisboa: Edições 70.
- Husserl, Edmund (2008). *Ideia da Fenomenologia*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Jarry, Alfred (2005). *UBU*. Trad. Luísa da Costa Gomes. Porto: Campo das Letras.
- Jaeger, Werner (1995). *Paidéia* 3ª. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.
- Jung, Carl Gustav (1963). *L'âme et la Vie*. Tradução de Roland Cahen et Yves Le Lay. Paris: Buchet/Castel.
- Jung, Carl Gustav (1973). *Ma Vie – Souvenirs, rêves et pensées*. Tradução de Roland Cahen et Yves Le Lay. Paris: Gallimard.
- Jünger, Ernst (2005). *A Guerra como Experiência Interior*. Trad. Armando Costa e Silva. Lisboa: Ulisseia
- Kafka, Franz (2004). *Um Artista da Fome*, in *Os Contos* 1º Vol. Textos publicados em vida do autor. Trad. de José Maria Vieira Mendes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Kant, Immanuel (s/d). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. e notas de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: INCM.

Kant, Immanuel (2008). *Immanuel Kant, Vida, pensamento e obra*. Ed. Público, Tradução de Artur Morão Lisboa: Planeta de Agostini.

Kierkegaard, Soren (2009). *A Repetição*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Relógio D'Água.

Klee, Paul (1985). *Théorie de l'Art Moderne*. Ed. Denoël.

Kott, Yan (1978). *Shakespeare, notre contemporain*. Trad. do polaco de Anna Posner. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

Kraus, Karl. (2003). *Os Últimos dias da Humanidade*. Trad. de António Sousa Ribeiro. Lisboa: Antígona.

Kraus, Karl. (1987). *O Apocalipse Estável - Aforismos*. Selecção, trad. e posfácio de António Sousa Ribeiro. Lisboa: Ed. Apáginastantas.

Kuhn, Thomas Samuel (2009). *A Tensão Essencial*. Trad. de Rui Pacheco. Lisboa: Ed. 70.

Le Breton, David (1999). *Do Silêncio*. Trad. de Luís M. Couceiro Filho. Lisboa: Instituto Piaget.

Lehmann, Hans-Thies (2010). *Le Théâtre postdramatique*. Trad. De Philippe-Henri Ledru. Paris: L'Arche.

Levinas, Emmanuel (2008). *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Ed. 70.

Lyotard, Jean-François (1989). *A Condição Pós-Moderna*. Trad. José Bragança de Miranda.<sup>2º</sup> Lisboa: Gradiva.

Lyotard, Jean-François (2008). *A Fenomenologia*. Tradução de Armindo Rodrigues. Lisboa: Ed. 70.

Luhmann, Niklas (2006). *A improbabilidade da Comunicação*.<sup>4º</sup> Trad. Anabela Carvalho. Lisboa: Vega.

Magris, Cláudio (2011). *A História Não Acabou*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Ed. Quetzal.

Malato, Maria Luísa (2008). *História da Literatura Europeia*. Lisboa: Quid Juris.

Mallarmé, Stéphane (1976). *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*. Paris : Gallimard.

Maritain, Jacques (1927). *Art et Scolastique*. Paris: Louis Rouart et Fils Editeurs.

- Marinetti, Filippo Tommaso (1995). *O Futurismo*. Trad. De António Moura. Lisboa: Hiena Editora.
- Martins, Moisés (2011). *Crise no Castelo da Cultura*. Coimbra : Grácio Editor.
- Marzona, Daniel. (2007). *Arte Conceptual*. Colónia: Taschen.
- Merleau-Ponty Maurice (2006). *O Olho e o Espírito*.<sup>5º</sup> Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega.
- Merleau-Ponty, Maurice (2006). *Fenomenologia da Percepção*.<sup>3ª</sup> Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- Miranda, José Bragança de (2007). *Teoria da Cultura*. <sup>2ª</sup> Lisboa: Ed. Século XXI.
- Miranda, José Bragança de (2008). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Ed. Vega. (2008). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Ed. Vega.
- Molinari, Cesare (2010). *História do Teatro*. Trad. de Sandra Escobar. Lisboa: Ed. 70.
- Monod, Jacques (s/d). *O Acaso e a Necessidade*.<sup>2ª</sup> Trad. De Alice Sampaio. Lisboa: Pub. Europa-América.
- Monteiro, Paulo Filipe (2010). *Drama e Comunicação*. Ed. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Morin, Edgar (1997). *O Método 1. A Natureza da Natureza*. <sup>2ª</sup> Trad. Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Pub. Europa-América.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Trad. de Tomás Maia, Lisboa: Vega.
- Néret, Gilles (2004). *Malevitch*. Trad. Maria do Rosário Paiva Boléo. Ed. Taschen/Público n.32
- Neves, Fernando dos Santos et alii (2007). *Introdução ao Pensamento Contemporâneo*. Ed. Universitárias Lusófonas.
- Nietzsche, Friedrich (1973). *O Crepúsculo dos Ídolos*. Trad. de Maria do Carmo Ravara Cary. Lisboa: Presença.
- Nietzsche, Friedrich (1995). *Da Retórica*. Trad. de Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Vega.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *A Vontade de Poder*. Vol. III – Princípios de uma nova valoração. Trad. de Isabel Henninger Ferreira. Porto: Rés-Editora.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *A Origem da Tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & C.<sup>a</sup> Editores.

Nietzsche, Friedrich (2009). *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Trad. de Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Ed. 70.

Nietzsche, Friedrich (s/d). *Aurora*. Trad. de Rui Magalhães. Porto: Rés- Editora.

Nietzsche, Friedrich (s/d). *O Caso Wagner*. Trad. de António M. Magalhães. Porto: Rés- Editora.

Novalis (2000). *Fragmentos*. Selec., Trad. e Desenhos de Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim.

Panofsky, Erwin (2000) *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Parménides (1997). *Da Natureza*. Trad. de José Trindade Santos. Queluz: Alda Editores.

Pascal, Blaise (1978). *Pensamentos*. Trad. e notas de Américo de Carvalho. Lisboa: Pub. Europa-América.

Perelman, Chaïm, Olbrechts-Tyteca, Lucie (2006). *Tratado de la Argumentación – La Nueva retórica*. Tradução do Francês de Julia Sevilla Muñoz. Madrid: Ed. Gredos.

Piaget, Jean (1976). *A situação das ciências do homem no sistema das ciências*. Trad. de Isabel Cardigo dos Reis. Amadora: Livraria Bertrand.

Pinto, Manuel (2000). *A Televisão no Quotidiano das Crianças*. Porto: Ed. Afrontamento.

Platão (1983) *A República*.<sup>4\*</sup> Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian.

Platão (2008) *Fedro*. Trad. de José Ribeiro Ferreira Col. Grandes Filósofos Madrid: Prisa e Ed. 70

Platão (1970). *Protágoras*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos.

Platão (2000). *Hípias Maior*. Trad. de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Ed. 70.

Platão (2006). *Górgias*. Trad. de Manuel Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70.

Plutarco (S/D). *Demóstenes e a supremacia da Macedónia*. Trad. de Lobo Vilela. Lisboa: Editorial Inquérito.

Popper, Karl (2002). *O Conhecimento e o Problema Corpo – Mente*. Lisboa: Edições70.

Popper, Karl (2009). *O Mito do Contexto*. Trad. de Paula Taipas. Lisboa: Edições70.



- Portich, Ana (2008). *A Arte do Actor entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva.
- Prigogine, Ilya (1999). *O Nascimento Do Tempo*. Trad. do Dep. Editorial Ed. 70. Lisboa: Edições 70.
- Prigogine, Ilya (2008). *O Futuro Está Determinado?* Trad. de Rui César Vilão. Lisboa: Esfera do Caos.
- Rabelais, François (s/d). *Pantagruel*. Versão portuguesa de Jorge Reis. Lisboa: Vega.
- Rancière, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques (2010). *O Mestre Ignorante*. Tradução de Maria Correia. Mangualde: Ed. Pedago, Lda.
- Read, Herbert (1968). *O Sentido da Arte*. Trad. de E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA.
- Read, Herbert (2007). *Educação pela Arte*. Trad. de Ana Maria Rabaça e Luís Filipe Silva Teixeira. Lisboa: Ed. 70.
- Ricoeur, Paul (2000). *Teoria da Interpretação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Rilke, Rainer Maria (1986) *Cartas a um Jovem Poeta*. Trad. de Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto.
- Rocha Pereira, Maria Helena (1982). *Helade*.<sup>4\*</sup> Coimbra: Faculdade Letras Universidade Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.
- Romilly, Jacqueline de (1986). *La Tragédie Grecque*.<sup>4\*</sup> Paris: Ed. Presses Universitaires de France.
- Santos, José trindade (1992). *Antes De Sócrates*.<sup>2\*</sup> Lisboa: Gradiva.
- Sasportes, José (2006). *Pensar a Dança* <sup>2\*</sup> – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: INCM.
- Sartre, Jean-Paul (2002). *A Imaginação*. <sup>2\*</sup> Trad. De Manuel João Gomes. Lisboa : Difel.
- Sartre, Jean-Paul (2005). *L' Imaginaire*. <sup>2\*</sup> Paris : Gallimard.
- Schiller, Friedrich (1993). *Sobre A Educação Estética do Ser Humano numa série de cartas e outros textos*. Trad. De Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa : INCM Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Scholem, Gershom (1995). *Benjamin et son Ange*. Trad. de Philippe Ivernel. Paris : Payot et Rivages.

Schopenhauer, Arthur (2008). *O Mundo como vontade e representação*. Trad. de M. F. Sá Correia. Madrid: Rés-Editora.

Searle, John Rogers (1997). *Mente Cérebro e Ciência*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: ed. 70.

Searle, John Rogers (1999). *Intencionalidade – Um ensaio de filosofia da mente*. Trad. de Madalena Poole da Costa. Lisboa: Relógio d'Água.

Shakespeare, William (s/d). *A Tempestade*. Trad. revista por João Grave. Porto: Lello & Irmão – Editores.

Shakespeare, William (1928). *Hamlet*. Trad. de Domingos ramos. Porto: Lello & Irmão - Editores

Shakespeare, William (s/d). *El-Rei Henrique IV (primeira parte)*. Trad. de Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão - Editores.

Shakespeare, William (1988). *Ricardo III*. Trad. de Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão - Editores.

Shakespeare, William (s/d). *Tito Andrónico*. Trad. de Henrique Braga. Porto: Lello & Irmão - Editores.

Shakespeare, William (2006). *Macbeth*. Trad. de José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D'Água.

Simmel, Georg (2004). *As Metrópoles e a Vida Mental* in “Fidelidade e Gratidão e Outros textos”. Trad. de Maria João Costa Pereira e Michael Knoch . Lisboa: Relógio D'Água.

Simmel, Georg (2008). *Filosofia da Moda*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Ed. Texto & Grafia.

Sloterdijk, Peter (2007). *O Sol e a Morte – Diálogos com Hans-Jürgen Heinrichs*. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água.

Sloterdijk, Peter (2007). *Regras para o Parque Humano*. Trad. de Manuel Resende. Coimbra: Angelus Novus.

Smart, Barry (1993). *A Pós-Modernidade*. Trad. de Ana Paula Curado. Mem Martins: Pub. Europa-América.

Smedt, Marc de (2001). *Elogio do silêncio*. Trad. de Sérgio Lavos. Cascais: Sinais de Fogo.

Sófocles. (1979). *Rei Édipo*. Versão do Grego de Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: INIC Instituto Nacional de Investigação Científica/ Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Sontag, Susan (2004) *Contra a Interpretação e outros Ensaios*. Trad. de José Lima. Lisboa: Gótica.

Stanislavski, Constantin (1965). *Ma Vie dans L'Art* <sup>3ª</sup>. Trad. De N. Gourfinkel e Léon Chancerel. Paris: Editions de L'Amicale.

Stanislavski, Constantin (1986). *La Préparation de l' Acteur*. Trad. de Elisabeth Janvier. Paris: Ed. Pygmalion/Gérard Watelet.

Stanislavski, Constantin (2001). *Manual do Ator*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo : Ed. Martins Fontes.

Steiner, George (1990). *Heidegger*. Trad. de João Paz. Lisboa: Dom Quixote

Steiner, George (1993). *Presenças Reais*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.

Steiner, George (2004). *As Lições dos Mestres*. Trad. de Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva.

Steiner, George (2007). *O Silêncio dos Livros*. Trad. de Margarida Sérvulo Correia. Lisboa: Gradiva.

Stockhausen, Karlheinz Tannenbaum, M (1991). *Diálogo com Stockhausen*. Trad. de Abílio Queirós. Lisboa: Ed. 70.

Stravinsky, Igor (1971). *Poética da Música*. Trad. de Maria Helena Garcia. Lisboa: Pub. Dom Quixote.

Tanizaki, Junichiro (1999). *Elogio da Sombra*. Trad. (do francês) de Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio d'Água.

Taylor, Charles (2009). *A Ética da Autenticidade*. Trad. de Luís Lóia. Lisboa: E. 70.

Wagner, Richard (1990). *A Arte e a Revolução*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona.

Wagner, Richard (2003). *A Obra de Arte do Futuro*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona.

Valéry, Paul (1995). *Discurso sobre a Estética, Poesia e Pensamento Abstracto*. Trad. de Pedro Schacht Pereira. Lisboa: Vega.

- Valéry, Paul (1960). *Degas Danse Dessin, in Pièces sur L'art. Oeuvres II*. Paris : Gallimard.
- Vattimo, Gianni (1990). *Introdução a Nietzsche*. Trad. de António Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença.
- Venturi, Lionello (2007). *História da Crítica de Arte*. Trad. de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Ed. 70.
- Virilio, Paul (2000). *A Política do Pior*. Trad. de Francisco Marques. Lisboa: Teorema.
- Virilio, Paul (2000). *A Velocidade de Libertação*. Trad. de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Relógio D'Água.
- Von Kleist, Heinrich (2009). *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.
- Watzlawick, Paul (1991). *A Realidade é Real?* Trad. Maria Vasconcelos Moreira. Lisboa: Relógio d'Água.
- Weston, Anthony (2005). *A Arte de Argumentar*. Trad. Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva.
- Wilde, Oscar (2005). *O Declínio da Mentira*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.
- Wittgenstein, Ludwig (1995). *Tratado Lógico-Filosófico*.<sup>2ª</sup> Trad. M. S. Lourenço Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wittgenstein, Ludwig (1998). *Da Certeza*. Trad. de Maria Elisa Costa. Lisboa: Ed. 70.
- Zambrano, Maria (1995). *O Homem e o Divino*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Relógio D'Água.
- Zambrano, Maria (2000). *A Metáfora do Coração e Outros escritos* <sup>2ª</sup>. Trad. de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Zizek, Slavoj (2006). *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Trad. de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Relógio D'Água.

FIM



## UMA PEQUENINA LUZ

Uma pequenina luz  
não na distância brilhando no extremo da estrada  
aqui no meio de nós e a multidão em volta  
une toute petite lumière  
just a little light  
una piccola em todas as línguas do mundo  
uma pequena luz bruxuleante  
brilhando incerta mas brilhando  
aqui no meio de nós  
entre o bafo quente da multidão  
a ventania dos cerros e a brisa dos mares  
e o sopro azedo dos que a não vêem  
só a adivinham e raivosamente assopram.  
Uma pequena luz  
que vacila exacta  
que bruxuleia firme  
que não ilumina apenas brilha.  
Chamaram-lhe voz ouviram-na e é muda.  
Muda como a exactidão como a firmeza  
como a justiça.  
Brilhando indefectível.  
Silenciosa não crepita  
não consome não custa dinheiro.  
Não é ela que custa dinheiro.  
Não aquece também os que de frio se juntam.  
Não ilumina também os rostos que se curvam.  
Apenas brilha bruxuleia ondeia  
indefectível próxima dourada.  
Tudo é incerto ou falso ou violento: brilha.  
Tudo é terror, vaidade, orgulho, teimosia: brilha.  
Tudo é pensamento realidade sensação saber: brilha.  
Tudo é treva ou claridade contra a mesma treva: brilha.  
Desde sempre ou desde nunca para sempre ou não:  
brilha.  
Uma pequenina luz bruxuleante e muda  
como a exactidão como a firmeza  
como a justiça.  
Apenas como elas.  
Mas brilha.  
Não na distância. Aqui  
no meio de nós.  
Brilha.

1950

**Jorge de Sena**